AGE-ITEM

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/maxklingeralspoe00aven

KLINGER ALS POET

VON FERDINAND AVENARIUS

Ruth Kiefer 1921.

FELIX PFEIFER

M. Klinger

MAX KLINGER ALS POET

VON

FERDINAND AVENARIUS

MIT EINEM BRIEFE MAX KLINGERS UND
EINEM BEITRAGE VON HANS W. SINGER

HERAUSGEGEBEN VOM KUNSTWART

IM KUNSTWARTVERLAGE GEORG D. W. CALLWEY
ZU MÜNCHEN

BY

VORWORT

Unser Volk hat eine Schaubühne, auf der Du spielen sehen kannst tagaus, tagein zu jeder Stunde und nichts als lautere Poesie. Jetzt Idyllenheiterkeit, wenn die Hirtenflöte Hüpftänze und Schlingreihen über die Wiesen pfeift, während noch Satyr und Nymphe im Röhricht ganz nah bei der Menschheitsjugend sind, vom Rosenstrauche am Waldrain Eros, der lockere Lockenkopf, dreinschelmt und aus Silberwölkchen sogar Frau Aphrodite höchstselbst, die schlanke, herüberäugelt. Dann fällt der Vorhang. Hebt er sich, ist ein düsteres Spiel aus grausiger Gegenwart da, mit Stücken, die aus dem Großstadtleibe der Straßen, Gassen, Gossen als blutendes Leben geschnitten sind und noch zucken, bis der Tod das Bahrtuch über sie wirft. Wieder ein Zwischenakt und wieder ein Aufgehn. Nun erblicken wir Gesichte, die jenseit und oberseit aller Grüfte spielen, Gesichte, wie sie das „Und doch!" des Emporgereckten erkennt dort droben, wo die großen Sonnen der Gedanken leuchten. So wandelt sich's immer, immer wieder. Aber Einer nur hat alles gedichtet, was da spielt. Und wie ein Träumer in allen Gestalten steckt, von denen er träumt, so steckt der Eine auch noch in allen seinen Schauspielern selber und allein: Herr Griffelkunst-Bühnendirektor Max Klinger.

Wie kommt es, daß solcher Wunderbühne nicht ein gewaltig groß Publikum zuläuft? Die Hunderttausende von Seelen, in denen der heilige Auftrieb drängt, warum strömen sie denn nicht zu Klinger?

Zwischen Theater und Publikum vermittelt die Kritik, bei dieser Art von Bühnen jedoch spricht gerade die Kritik, die etwas auf sich hält, fast immer ausschließlich von der Schaustellung als solcher und nicht vom dramatischen Gedicht. Weg mit der Vergleicherei: die Kritik spricht vom „Künstlerischen", und unter Künstlerischem versteht sie die Instrumentation. Der Herr Verfasser aber macht's gerade so. Und das ist höchst natürlich, eben weil er kein Macher ist, der sich die Ideen wie Requisiten und Kostüme aus den Schränken zusammensuchen muß. Ist er ein Schöpfer, so sind ihm die Gesichte ja immer schon da, wenn er sie braucht. Um ihre Durchgestaltung fürs Auge, um die Instrumentation seiner Gesichte zum Kunstwerk müht er sich, um die quält

er sich, und hier ist er auf sein Können stolz. Als „Gegenstand“ nimmt er eben, „was ihm so einfällt“.

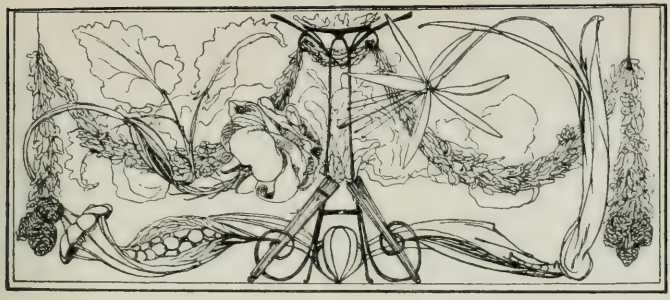
Nur: was solch einem ein- und in die Bilder fällt, das fällt leider nicht immer ebenso leicht von den Bildern in die Köpfe der Beschauer. Meist bleibt es am Papiere kleben. Unheimlich, wie hilflos unser Durchschnitts-Landsmann vor einer Klingerschen Radierung steht, auf der irgendwas aus Traumland lebt! Wüßten wir nicht ohnehin, daß Phantasie das Aschenbrödel unserer Bildung ist, so würden uns das sogar manche der Herren Kommentatoren lehren. Also schrieb ich 1894 mein kleines Buch „Klingers Griffelkunst“ als einen „Führer durch ihre Phantasiewelt“. Seine Deutungen wurden angenommen, es selbst war schnell vergriffen. Nun hat es zwanzig Jahre im Buchhandel gefehlt; zwanzig Jahre Klingerschen Schaffens lang. Da ich es jetzt endlich zweckmäßiger illustrieren kann (zu diesem Thema vergleiche das Schlußwort), so gebe ich's neu heraus. Und erweitere es durch ein paar andre Kunstwart-Aufsätze. Es ist also kein schöngerundetes Buch, was der Leser in der Hand hat, es vereinigt nur Gelegentliches, wiederholt da und läßt dort Lücken. Das kann ich nicht ändern, ich habe zu viel andres zu tun: Verschöbe ich's wieder, so kämen wir in die griechischen Kalenden. Ich möchte aber zeugen und wirken, damit von mir aus nichts unterbleibt, um meinen Helden möglichst vielen von der einen, aber viel zu sehr im Dunkel gehaltenen Seite zu zeigen: Klinger als Poet.

Den Aufsatz über Klingers graphische Instrumentation übernahm auf meine Bitte der beste Kenner dieses Gebiets, Professor Hans W. Singer.

An Klingers Sechzigstem Geburtstage 1917.

FERD. AVENARIUS

DAS RECHT DER NACHBILDUNG AN DEN RADIERUNGEN STEHT DER KGL. HOFKUNSTHANDLUNG AMSLER & RUTHARDT IN BERLIN ZU, SOWEIT NICHTS ANDERES ERSICHTLICH IST.



KLINGER IN DER GEGENWART

Klinger-Ausstellung, irgendwann, irgendwo und so vollzählig — wie es gar keine gegeben hat. Tut nichts, wir stellen sie uns mal vor. Eine Menge Volks durchläuft sie: alte und junge Künstler und Kunstgelehrte mit Brillen von allen gangbaren Sorten, Bilderfreunde, Musikfreunde, Dichterfreunde, Herren und Damen aus und von außerhalb der Gesellschaft her, Männ- und Weiblein, wie sie der Bildungsdrang oder der Wunsch, mitzureden, oder die Hoffnung aufs Stelldichein beim Konzert oder auf die Spezialitätentorte beim Konditor zu Apoll und Dionysos führen. Vor den Radierungen, Gemälden, Skulpturen Berufene und Gerufene, Harmlose und Verschmitzte, Herzklopfige und Nasengähner. Das wär einmal eine Gelegenheit, zu erfahren, wie unser Volk zu Klinger steht? Wenn man sie nur o f f e n reden hörte! Ziehn wir unsre Tarnkappen aus dem Futteral und belauschen wir Geeignete. Etwa diese zwei Liebesleute dort, die mit dem Einander-Emporbilden beschäftigt sind. Wie zeigt sich denen Klinger?

Sie: „Nein, wie i s t er doch originell!"

Er: „Letztes Mal erinnert' er dich aber bald an Menzel, bald an Böcklin?"

Sie: „Tut er noch, er hat doch auch jedem ein Blatt gewidmet. Aber er ist doch auch wieder anders. Man erkennt ihn doch immer. Nur, siehst du, er muß doch wohl innerlich unharmonisch sein, denn mitunter ist er so edel und mitunter so abscheulich häßlich. Weißt du (sie blickt zur Seite) auch unanständig."

Er: „Glaubst du, daß dich's immer zu ihm zurückziehen würde, wenn das dein letztes Gefühl wäre? Auch hinter seiner Unanständigkeit ist was Bessres."

Sie: „Es ist überhaupt so viel bei ihm dahinter, was man zunächst gar nicht sieht. Bei jeder Wolke, die er zeigt, mein ich immer, sie verbirgt was."

Er: „Und gerade das sei das Wichtigste, nicht? Ich versteh ihn auch oft nicht, aber ich fühle ihn immer. Und das Sonderbarste: so geht mir's sogar mitunter, wenn das, was er darstellt, ganz einfach und klar ist. Etwa ein Berg, eine Pflanze, ja ein Ornament. Wie kann einen denn das ergreifen? Und es tut's doch. Als wenn es ein Klinger-Geheimnis gäbe! . . .“

Sie: „Manchmal ist er aber nichts als bizarr, oder? Die Amphitrite ohne Arme, das mag ja vom verhauenen Block kommen, und ich begreif' auch: keine Arme, so sieht man den Rumpf um so andächtiger an. Torso-schönheit sagst du ja wohl. Aber der bunte Beethoven! Sein Kopf freilich . . . Dann der große »Christus im Olymp«, nein, da kann ich nicht mit — ist denn das nicht Stillosigkeit? Und bei den Radierungen steht mir oft der Verstand still. Der »Handschuh«, zum Beispiel, das ist doch einfach alles Unsinn, wo man sich gar nichts bei denken kann!“

Er: „Geb ich nicht zu. Aber wenn's wirklich so wäre: muß man sich denn immer was denken können, wenn einem was gefällt? Es ist eben etwas schön oder stark oder froh, und das geht in mich über.“

Sie: „Vetter Karl tut so überlegen, als verständ er's, fragt man ihn aber, weiß er auch nichts. Lustig wäre das? Ja, als ob Klinger sich über mich lustig machte.“

Er: „Kind, er erzählt doch von seinem Traum. Sage mal: lehnst du ihn denn etwa neuerdings ab?“

Sie: „Nein, wie du fragst! »An die Schönheit« und »Prometheus« und das »Schicksalslied« . . . und noch vieles, vieles . . .“

Beide schreiten in den Erfrischungsraum und beginnen, sich in Irdisches und Irdisches in sich zu vertiefen. Uns unserseits ruft das laute Sprechen zweier eifriger Herren von der Tür zurück, denn ihr Auftreten drückt ihre geistige Gewichtigkeit unverkennbar aus. Achtung, der Vorstand, Respekt, die Herren vom Fach! Künstler und Kunstgelehrte, Autoritäten und starke Geister.

„Sie genehmigen meine Offenheit, Herr Geheimrat,“ sagt der zurzeit vortragende große Kritiker aus Berlin, „mir scheint, Sie sind durch das Literarische voreingenommen. Mein Gott, das ist doch schließlich Anekdoten-Radiererei. Das erzählt ja doch alles. Mitunter geistreich, na ja, mitunter, übrigens, ooch nich — aber ob geistreich oder blutarm, sehn Sie, ich will doch Kunst. Ist auch welche? Na ja, wie er anfing, geb ich zu, diese sogenannte Neubelebung Goyas, diese Zusammenarbeit von Aquatinta und Radierung und da und dort ja auch noch recht nett, was mit andern schätzbaren Instrumenten dazwischen — war damals ein Fortschritt, stimmt. Können wir aber nu! Ich bitte Sie, Herr Geheimrat, wo ist denn bei ihm, was wir so unter uns »Strich« nennen? Denken Sie doch, wenn Sie die Neuesten nicht mögen, an die uralten Herren, meintwegen an Rembrandt, denken Sie doch an Ihren hochseligen Dürer, wo ist denn bei Klinger so was? Wie, von der Melancholie geht eine Linie zu seinem Tod-Zyklus her? Von »Ritter, Tod und Teufel« zum »Und

doch«? Ach, ich meine doch nicht das Stoffliche, ich denke, wir reden von der Kunst. Gestatten: mir scheint das sogar noch die Frage, ob Dürer ein großer Zeichner war — aber angenommen, Herr Geheimrat, angenommen, dann geht's doch zu ihm rückwärts via Menzel-Chodowiecki. Den Strich, Herr Geheimrat, den künstlerischen, den individuellen, den persönlichen Strich, den such ich. Und die Klingerschen Gemälde, ich bitte, gehn Sie doch vom Stoff weg aufs Wesentliche — wie steht's da mit der Flächigkeit? Der Raumgliederung? Dem Farbenstil? Oder ist da Bewegungs-Linien-Stil? Denken Sie doch an Hodler! Was schlägt denn bei Klinger? Der Ausdruck? Beinah hätt ich auf die Expressionisten verwiesen, auf die richtigen rassigen — wenn schon, denn schon! Aber nein, Verehrter, mit der Plastik sollten Sie mir nicht erst kommen. Gehört zu Kastan. Oder ins Mineralmuseum in die Achatgegend. Auch beim Plastischen will ich Stil. Nichts mit eingeflickten schönen Steinen. Gibt sonst Verfallsache. Nicht so was als Rahmen, das von außen her aufs Bild kleckert . . ."

Der Herr Geheimrat kommt kaum zu Worte. Sein Angesicht arbeitet, als drohe Sturm. So gestikulieren sie mitsammen dahin, der Türe und unserm Brautpaare zu. Die Türe schließt sich. Ruhe.

Ja: Ruhe. Für friedliche Leute ist jetzt Verdau-Stunde nach dem Mittagessen. Die Säle sind leer. Und wir sind mit Klinger allein.

Auch mit den Vorwürfen gegen ihn, die wir eben gehört haben. Wie kommt es, daß sie uns alte Klinger-Freunde gar nicht weiter erregen? Sie sind uns nicht neu. Sie haben uns schon lange umschwirrt, und oft genug nicht bloß als Brummfliegen, auch als Bremsen, die stechen. Oder ist etwa einer unter uns, der sich an Klinger nicht schon geärgert hat? In jedem Vorwurf unsres grollenden Kritikus steckt etwas, das beißt, in jedem. Wie oft haben wir uns vor einer neuesten Gabe Klingers gedacht: wie konnte er nur! Teufel noch mal, die Frage schießt an: war er denn etwa wirklich ein Blender? Aber gottlob beruhigt uns eines: vom Besten, was wir an Klinger lieben, hat der kritische Kennersmann gar nicht gesprochen. Das ermutigt. Wie, unsern Klinger hat er überhaupt nicht bewertet, nicht beachtet? Und ein ganz lästerlicher Gedanke kommt: sollte der Kritiker gerade das, was uns an Klinger entzückt, etwa gar nicht sehn? Sollte gar sein Auge an Klingers Ich nur außen herumtasten und nicht hinein können? Sollte das innere Phänomen Max Klinger etwa seiner Phantasie — über die Kraft gehn? . . .

Wir schreiten an den Wänden hin und sammeln aus zunächst mal „das Stoffliche". Was sind Klingers „Gegenstände"? Wir verzeichnen:

I. Landschaft, nämlich A: nordische, B: südliche.
II. „Meerschaft". Wässriges überhaupt, in allen Aggregat-Zuständen.
III. Architektur. A: von außen. B: von innen.

IV. Tiere. A: Vierbeinige. B: Geflügelte. C: Solche, die's gar nicht gibt.

V. Menschen. A: als Einzelne, nämlich VAa: Bildnisse, VAb, sagen wir: Charakter-Typen. B: Volk. C: Menschheit.

VI. Geister, erlaubte und unerlaubte, ich meine: solche, an die man bei gutem Willen glauben kann, und solche, bei denen das kein Mensch von einem verlangen kann, anders gesagt: allegorische.

VII. . . .

Oder wollen wir „ihn" einmal nach den bewährten alten Fächern examinieren? Was ist Ihr eigentliches Fach, Herr Professor: Landschaft, Porträt, Genre oder Historie? Wenn er nun aber antwortete: Ornamentik? Oder fragen wir ihn nach der Zeit, in der seine Kunst „sich vorzugsweise bewegt"! „Prähistorie, Antike, Mittelalter, Renaissance, Rokoko, Gegenwart, Zukunft, Ewigkeit." Führt uns nicht weiter. „Wachen und Traum, Sehnsucht und Gedanke." Was ist denn also nach der Gattung Ihre Kunst? „Griffelkunst, Malerei, Bildhauerei." Es sagen aber welche, er sei auch Architekt. Der grollende Kritiker sagte: er sei eigentlich Literat. Kunstschriftsteller ist er ja tatsächlich. Und es gibt ihrer, die nennen ihn einen Poeten.

Wir erlahmen in einem Klubsessel.

Und wie wir beinah eingeschlafen sind, ist uns, als neckte uns aus dem Park herüber die Nachmittags-Musik. Stimmt aber nicht, sondern aus dem Rahmen grad vor uns ist ein Elflein getänzelt, jückt uns mit seinem Fiedelbogen die Nase, behauptet, wir wären ein Krokodil, und hebt den Bogen wieder und taktiert. Schau einer, da rieselt's ja aus hundert Stellen, die uns Rahmen schienen und die Ausgucke sind, rieselt es in Wellchen mit Schellchen von tausend trippelnden Feenfüßchen in silbernem Tongekicher aus den Klingerschen Sonnennebeln herein. Ist das ein Glitzern und Plätschern von Heiterkeit! Von Rahmen zu Rahmen besucht es sich, scherzt miteinander, neckt sich auch und prügelt sich miteinander. Plötzlich singt es süß, süß, süß wie Nachtigallgeflöt über alles auf. Sieh, da schwebt Amor mit Psyche daher! Aus andern Rahmen jedoch schelten männische Töne dazwischen. Aus noch andern bocken und poltern Faune, und unterm Boden hämmert's von Titanen. In wieder andern Rahmenfenstern wird es grau, in noch andern zerwühlt und zerreißt sich's. Und innerhalb mancher bleibt es wie von Anbeginn: schwarz. Aber zu tönen beginnen alle. Volkslieder, Sehnsuchtlieder, Klagegesänge, anbetende Hymnen, Chöre vom Schicksal, Donner der Ewigkeit. Ist der Wind durch diese Rahmenluken gefahren? Schrill jagt er all das heitere Volk davon. Und wie es wiederkommt und schmeichelt und weinen will, mischt sich immer neu irgendwoher irgendein ganz besonderer Ton ins Ganze, ein Herzschlag-Ton. Siehe, da richtet sich Jupiter Beethoven auf. . . .

Wir rucken uns in die Höhe — wirklich, wir haben ein Nickerchen gemacht! Zuzugeben: es ist Musikalisches in Klingers Kunst, das sich mit Begriffen nicht fassen läßt. Musikalisches fürs innere Ohr, Musikalisches auch fürs Auge, Musikalisches in Menge für das Bewegungsgefühl. Aber was läßt sich da überhaupt mit Begriffen fassen? „Musikalisch", „literarisch", das sind ja doch alles Hilfskonstruktionsbegriffe, und noch dazu welche, die so viel Körner Salz zur rechten Schmackhaftigkeit brauchen, daß sie, die Begriffe selber, darin wie Heringe in der Lake verschwinden. Will vielleicht einer, der den Gehalt bei Klinger fühlt, versuchen, ihn mit Worten ebenso eindringlich zu fassen, wie Klinger das als Bildner tut? Dann darf er von „literarisch" reden. Wenn nicht, so ist die Rede von Klingers „literarischer Kunst", mit Verlaub zu sagen, Geschwätz, denn was eine Kunst nur mit ihren Mitteln ausdrücken kann, das gehört als ihr Eigenstes dieser Kunst. Anders aber liegt's um „poetische" Werte. Von „literarischen" außerhalb der Literatur spricht man abschätzig, von „poetischen" innerhalb irgendwelcher Kunst seit jeher ehrend. Wenn ein Gemälde, ein architektonischer Raum, ein Tonwerk zu uns als Poesie spricht — so heißt das: es spricht aus jenen Tiefen, die dem Innerlichsten aller Künste gemeinsam, die aller Künste Lebens-Urgrund sind.

Aber wir wollten von Klingerscher Kunst doch nüchtern reden! Musik ist Sprache der Gefühle, empfinden wir Klingersche Werke vielleicht deshalb auch als „musikalisch", weil seine Gestaltungen mit Gefühlen getränkt sind? Das, Herr Kritikus, sind sie nämlich, und oft bis zur Sättigung. Aber nun: Nicht das Kunstmittel allein ist so gefühlt (wie bei den Ästheten und Artisten auch), und auch nicht nur Kunstmittel und Erscheinung, sondern das Ding, der Gegenstand, die Sache. Wenn Klinger eine Landschaft bildet, schwelgt er nicht zuerst und zuletzt in der Pinsel- oder Stiftarbeit, sondern eben in der Landschaft. Wenn er einen Menschenleib hinstellt, versetzt er sich im Genießen nachschaffend in ihn, den Leib. Die Erscheinung der Dinge wird ihm zu Worten seiner Ausdruckssprache, weil ihm die Dinge selbst zu Organen seiner Stimmung geworden sind.

Bei diesem Phantasieleben ist Klinger, zunächst einmal, sehr reich. Man vergleiche, um sich an Große zu halten, wie etwa Feuerbach immer wieder dieselben Studien benutzte, und wie Klinger (gleich Böcklin) auch bei der Wiederholung von „Motiven" immer neu ist. Aber zu durchlebende Sache ist ihm auch die Handlung. Das kennt er nicht, daß ihm ein Geschehen nur „Vorwurf", nur Vorwand sei, wie etwa seinerzeit denen um Piloty zu Theaterszenen oder allerlei Neueren zu Repräsentationsbildern oder auch zu koloristischen und sonstwelchen Kompositionen. Er kann über sie scherzen, er kann spielen mit den Dingen, das ist was anderes, dann ist ihm das Scherzspiel als solches die Sache und als verum gaudium res severa. Aber das Spaßen kennt er nicht, das sich mitten im

Spiele entschuldigt, es sei ja nur zettelisch. In seinen Stoffen lebt er. Gerade deshalb unterschätzt er vielleicht die seelische Vorarbeit seines Gestaltens. Das hat er eben mühelos. Das Erlebnis, um das andre ringen, schenkt sich ihm, das zeichnerische Bewältigen nicht. So bewundert er möglicherweise einen, als sei er ihm überhaupt überlegen, der seinerseits mit leichter Mühe diese Muskelgruppe da aufs Papier bringt, die ihm Schweiß kostet — dem aber niemals „Gesichte" kommen. „Gesichte? Na, was einem so einfällt — irgendwoher muß man doch Stoff nehmen, wenn man zeichnen will." Nein, Herr Klinger, dadurch wollen wir uns nicht täuschen lassen. Gerade das bestimmt eines Künstlers höchsten Reichtum, was Gott ihm, dem Seinen, im Schlafe gibt.

Kleines und Großes, was Klinger geschaffen hat, kam ihm sogar der Form nach „im Schlafe", in den Formen des Traums. Darum hat er nie Allegorien, Geschneidertes aus dem Requisiten-Fundus, noch mimt er an Fäden außenher ein Marionettenspiel, darum bleibt ihm alles, auch das Unverträglichste und Unmögliche, einheitlich beisammen, und darum webt, lebt und bebt es: weil es ihm in den Formen der Traumphantasie erscheint. Denn das einzige wirkliche Erleben von Unwirklichem gibt uns Menschen ja der Traum. Nur ein „guter Träumer" wird Klinger mühelos folgen können — falls, versteht sich, sein Psychisches überhaupt die erforderlichen Apperzeptionsmassen aufbringen kann. Doppelt und dreifach gilt das von der Traumform, wo Klinger Symbolisches in seine Gesichte hineinschaut. Auch dann weiß er noch ein Traumgefühl so zu bannen, daß es am lichten Tage mitten zwischen aller Evidenz der Wirklichkeit wie ein Hereinatmen der Ewigkeit in die Zeit gegenwärtig ist.

Streiten sie über seine Radierungen, seine Gemälde, seine Bildhauerarbeiten, so ist dieser Streit um seine Kunst fast immer einer, der bei der Verwendung seiner Kunstmittel stecken bleibt und sich aufbraucht. Es gäbe, sagen sie, bessere Bildhauer, Maler, Radierer als ihn, und mitunter sei er als Radierer, Maler, Bildhauer geradezu schlecht. Es wäre kein Weiterkommen in irgendeiner Kunst ohne den Stil — und gegen den Stil, da sündige er. Zwar hat Klinger als Griffelkünstler, Maler und Bildhauer Werke geschaffen, die auch in ihrem Sinne voller Stil sind, aber zugegeben: auch andre. Nehmen wir an, was wir bestreiten: daß ihm auf keinem der drei Gebiete das höchste, sagen wir: Fachlob gebühre. Aber der fachmännische Künstler ist ja nur eine „Erscheinung" des „Poeten" im höchsten Sinne, des Erzeugers, des Schöpfers. Eine — wie der echte Komponist und der echte Dichter auch wieder je eine sind. Es gibt noch andre. Und der „Poet" kann größer, reicher, auch absonderlicher sein, als das ihm Überkommenes zum Ausdruck genüge, dann schreitet er, um ins Unendliche zu schreiten, im Endlichen nach

allen Seiten — und versucht. Gerät er dabei ins Dickicht, fällt er, so konstatiere das Kritikus zu Recht, doch tät er wohl gut, über den Gestrauchelten weg nach dem Ziele, meinethalben: nach der Fata Morgana auszuschaun, in deren Richtung das Verlangen des Suchenden wies. Die Fata Morgana spiegelt ja — was jenseit eines Horizontes liegt. Wer ihr in Kunstland folgen will, kann das nicht, indem er sie betasten, „begreifen" will. Er kann es nur mit der Phantasie. Denn die kann etwas Mißlungenes weg- und etwas Gesuchtes hinsehen. Hinsehen — und sei es nur als künstlerisch noch Ungeborenes, Geahntes, Ersehntes.

Aber manche Kenner mögen das nicht. Nur das „Gekonnte" gilt ihnen. Das „Gekonnte". Und sie denken dabei daran, wie man Flächen verteilt und Linien zieht, Farbe wählt, mit dem Pinsel streicht, Meißel führt. Wichtiges! Das sei uns fern, die Bedeutung des „eigentlich Künstlerischen" auch für die Übermittelung des Seelischen zu unterschätzen, nennen wir es besser: die Bedeutung der Instrumentation. Die Instrumentation ist bei Klinger so wichtig, daß die so feinen wie großen Welt- und Jenseitstimmungen seiner tiefsten Radierungen nur aus den allerbesten Drucken recht erstehn, während Photogravüren oder gar geringere Nachbildungen höchstens so viel andeuten, wie ein Klavierauszug aus einem Orchesterwerk. Aber deshalb dürfen wir doch nicht vergessen, daß es für einen Bildner-Poeten noch ein zweites „Können" gibt, noch ein anderes Können als das mit dem Instrument. Ein Können, das schon arbeitet, bevor die Hand ein Gerät berührt. Aus der Auseinandersetzung des Ichs mit dem Stoff gebärt sich der seelische Gehalt eines Werks, der drängt zur Gestalt, und das ist ganz eigentlich die Sache, um die's bei der Niederschrift in solchen Fällen geht: daß der seelische Gehalt sich zu seinem Ausdruck die Gestalt schafft. Der seelische Gehalt, also nicht der Stoff, sondern das Produkt aus Gegenstand und Persönlichkeit. Ein Beispiel: einen wie Klinger hat das Schicksal einer Dirne in den Tiefen erregt. Ein andrer schildert: es kam, wie folgt. Klingers Phantasie dagegen gerät nach der Befruchtung in eine Erregung, daß alle Vorstellungen ihrer Welt in ihr kochen. Sie wühlt nach dem befreienden Ausdruck im Gassenschmutz und greift nach ihm zu den Sternen. Sie dringt ein in die Träume des lüsternen wie des gequälten Weibes, sprudelt plötzlich in Symbolen, drückt uns als Dämon, wie der Dämon diese Unselige drückt, hält sie uns Angesicht gegen Angesicht vor, wie sie ertrinkt. Wir schauen als Vision, wie der leise Schnitt durch ihren Lebensfaden sie zum Genius des Schweigens fallen läßt, und plötzlich erkennen wir das Leid der Menschen-Weibheit erhöht ans Kreuz. Hier ist ein Gestalten vor dem Gestalten mit der Hand, ein Gestalten, das schon Phantasien bewegen kann, ehe das Mitsammen der poetischen und bildnerischen Arbeit und ihr wechselseitiges Erregen und Befruchten einsetzt. Ein andres Beispiel: die Leidenschaft

führt zwei Menschen zusammen, und jetzt ist das Weib verführt. Was kommt nun? Eine Schilderung, eine Klage, eine Glosse? Ein Donnerhall aus der Ewigkeit: Adam und Eva vor Teufel und Tod. Mit einer Genialität, die trotz Goya und allen andern Vorläufern in der gesamten Griffelkunst ohnegleichen ist, gestaltet sich jede einzelne Phase ihr Gesicht aus dem Besonderen ihres Ethos heraus. So baut sich jeder der „großen" Zyklen (zu denen ich die „Epithalamien" und das „Zelt" nicht rechne) zu einem Tempel zusammen, von dem jeder Pfeiler auf einem Gipfel steht.

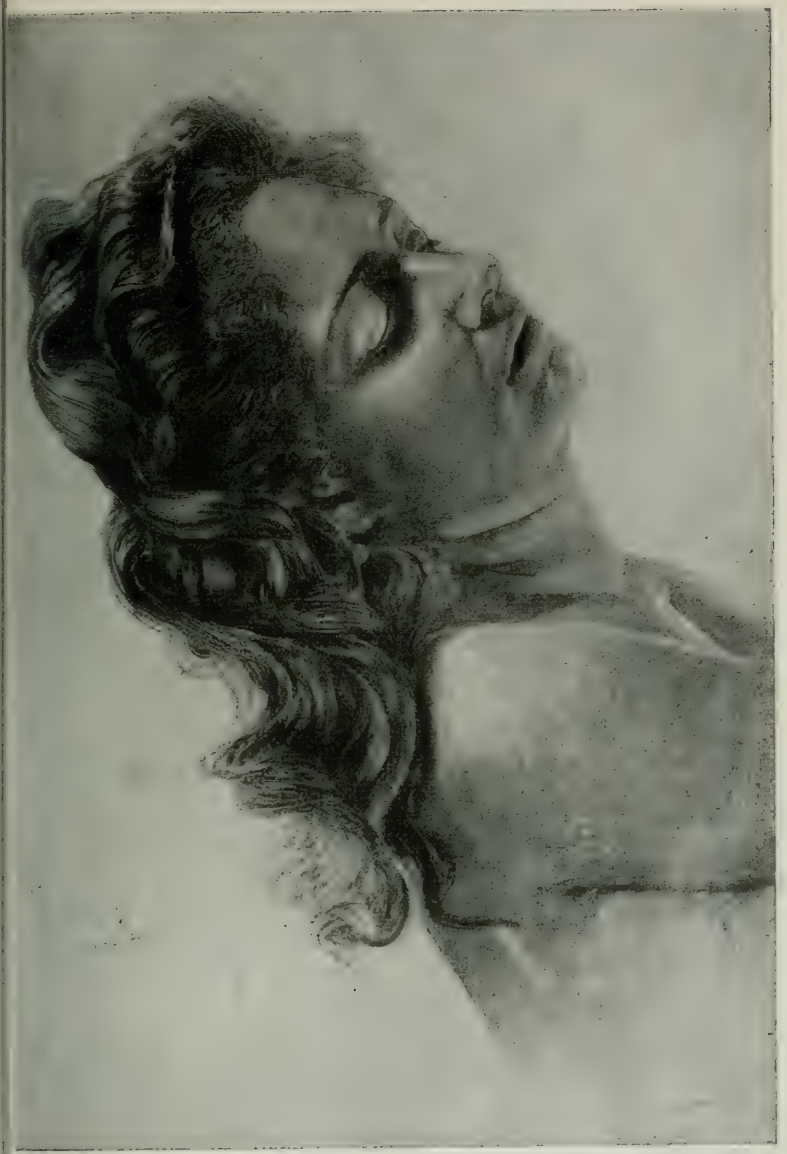
Auch die Klinger-Freunde meiner Art vergessen nicht, daß schon bei diesen Ur-Kompositionen im Bereich des Gesamt-Künstlerischen auch das Bildnerisch-Künstlerische besonders stark mitwirkt, da ja der Augenkünstler Klinger mit dem „Poietes" Klinger ein Ich bildet. Aber deshalb dürfen wir doch diesen Gesamtkünstler nicht allein nach dem bildenden Künstler in ihm bewerten, geschweige denn, daß wir uns beim Bildner Klinger bis zum Festkleben aufhielten. Der Bildner ist Mittler auch des Poeten. Nach den Konzeptionen des Poeten, der ja hier kein Dichter ist, sondern ob allen Künsten wohnt, nach seinen Konzeptionen kommt dem Bildner das, was Mühe und Arbeit und die besondere Augenfreude beim Handarbeiten macht. Das „Können" im fachlichen Sinne. Es ist bei Klinger wahrhaftig nicht gering, aber das Letzte, das Größte Klingers liegt jenseit aller Handarbeit. Es brennt feurige Gesichte durch unsre Augen in Hirn und Herz, die ein poetisches Genie aus leidenschaftlichem Erleben der Welt offenbart.

Und wiederum zieht die lange Reihe seiner Schöpfungen an uns vorüber, die heute noch wie in Klingers Frühling blühen. Die Gaben anspruchsloser und anmutiger Heiterkeit, die sich im „Handschuh" zu den allerfeinsten Gebilden bildnerischen Humors zusammenfalten, die wir kennen. Die herben Niederschläge eines Ringens mit der Wirklichkeit, das ihr nicht ausweicht, das sie stellt und überwältigt und bindet. Das nämlich bedeuten ja Klingers „gezeichnete Schaueranekdoten", beispielsweise in den „Dramen". Ferner: die glossierenden, aber mehr als glossierenden Zeichnungen „zum Thema Christus". Als „Intermezzo" seine Landschaftskunst: vom deutschen Simplizissimus-Wald bis zu all den südlichen Küsten des Paradieses. In „Blauer Stunde" träumt die Sehnsucht auf. Dasjenige Werk erscheint, das Antike und Neuzeit tragisch zusammenführt, der „Christus im Olymp", das mächtigste aller „Historienbilder" der Welt. Und wie Gewitterwolken ballen sie sich empor, die griffelkünstlerischen Menschheitstragödien „Ein Leben", „Eine Liebe", „Vom Tode". Die Wundergebilde der „Brahmsphantasie" ertönen mit dem „Schicksalslied". Aus weißem Marmor treten aphroditische Frauen. Salome spukt, Kassandra klagt dazwischen. Die riesenhaften Häupter der Denker und Seher recken sich davor, bei denen der Marmor aufgelöst scheint in Licht und alle Form in Geist. Und im Beethovenwerk huldigt

mit allen Prachten der sichtbaren Irdischkeit die körperliche Welt der Gesteine und Metalle dem Unsichtbaren, welches das Höchste ist, dem Schaffen. Wer nacherleben konnte und nacherlebt hat, was in all diesen Gebilden vom prometheischen Funken sprüht, wen ihr seelischer Gehalt „zermalmte und erhob", der weiß, daß die deutsche Kunst seit Goethe und Beethoven nichts Gewichtigeres aus den Tiefen und nichts höher zum Äther hin gehoben hat.

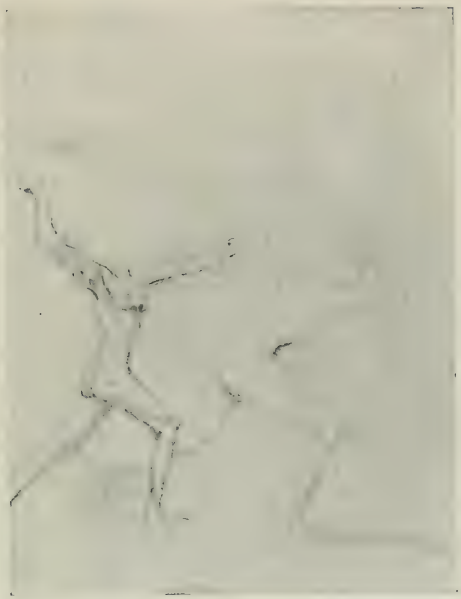
Das besondere Gebiet des Maler-Poeten ist die Griffelkunst, die als eine Kunst, benachbart und doch abseit von Malerei und Zeichnung, Klinger zuerst erkannt und umschrieben hat. Wir betrachten auf den folgenden Seiten drei Blätter von ihm selbst, um uns ihrem Eigengebiet aus der Anschauung heraus zu nähern.

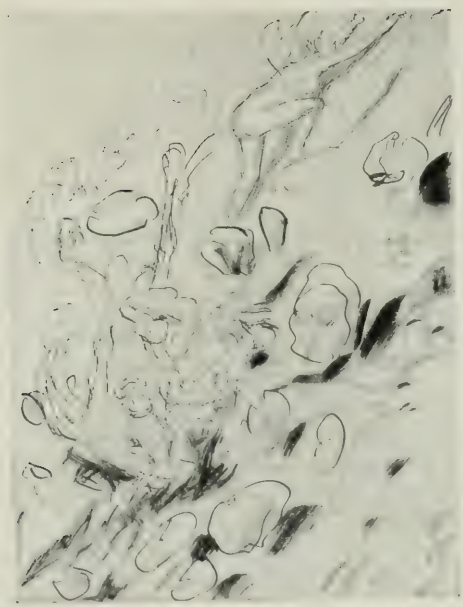
KLINGERSCHE KREIDEZEICHNUNG. ETWA BEISPIEL DER ERSTEN ART, DIE KLINGER NICHT ALS GRIFFELKUNST ANERKENNT



KLINGERSCHE STUDIE ZU SEINER „MAGDALENA“ IM KREUZIGUNGS-GEMÄLDE.
AUCH KEINE „GRIFFELKUNST“

NICHT BENUTZTER ENTWURF ZUM THEMA „SOIREE“ (DIRECTOIRE-STIMMUNG).
MIT ZÜGEN VON GRIFFELKUNST





ZWEI ERSTE ENTWURFE FUR GRIFFELKUNST ZUM „ZELT". DIE GRIFFEL-FUHRUNG DRUCKT HIER SCHON DEUTLICH DIE VERSCHIEDENE „STIM-MUNG" DES KUNSTLER-POETEN AUS. MAN VERGLEICHE MIT DEM OBERN ENTWURF DAS AUSGEFUHRTE BLATT (S. 124)

GRIFFELKUNST IM KLINGERSCHEN SINN

Eine Zeichnung kann dreierlei Art sein. Sie kann ein Stück Welt oder auch ein Gemälde nachahmen, indem sie die Lichtwerte der Farbentöne in Schwarz und Weiß nachbildet, — dann ist der Zeichner sozusagen ein Maler, der sich auf Stift, Nadel, Ätzung oder Tuschfeder beschränkt, ein Maler, der mit seinem Schwarz und Weiß Farbenempfindungen übersetzt, soweit dies eben angeht. Oder die Zeichnung kann „Studien" geben, Vorarbeiten für etwas andres. Oder aber, drittens, ihre Schöpfungen können ganz Eigenschöpfungen und Selbstzweck sein, Kompositionen, welche Linie und getönte Fläche in ihren Dienst stellen, wie der Dichter das Wort und der Musiker den Ton, um frei damit zu schalten, nachstrebend unbefangen dem einen Ziel: das, was des Künstlers Bewußtsein beschäftigt, auszudrücken und mitzuteilen. Max Klinger hat in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung"* diese dritte Art der Zeichenkunst die Griffelkunst benannt. Betrachten wir sie eine Viertelstunde lang mit Klingers Augen, diese Griffelkunst, von der wir alle von Kindheit auf so unzählige Gaben kennen, daß uns ihre Eigenschaften zu gewohnt waren, um groß beachtet zu werden.

Im Grunde nämlich ist sie doch ein ganz merkwürdiges Ding. Sie ist eine Kunst für sich, gekennzeichnet vor allem durch die vielseitige Betätigung der Phantasie und damit überhaupt des ganzen geistigen Ichs im Künstler und im Beschauer.

Nicht, daß in ihr ein Freipaß für Unwahrheiten ausgestellt würde; will der Griffelkünstler überhaupt Formen der Natur geben, so hat er sie zu geben, wie sie sind. Aber in der Auslese dessen, was er einem Augen- oder Seelenbilde entnimmt, hat er den weitesten Spielraum. Wo der Maler, der mit Wirklichkeitsfarben einen Ausschnitt der Natur, ein Augenbild vortäuschen will, sich an der Grenze seines Reiches sieht, der Grenze, die er nicht überschreiten kann, ohne als „Gedanken"-, „Anekdoten"-, „Histörchenmaler" skeptisch angesehn zu werden, da beginnt erst des Griffelkünstlers freudigstes Schaffen. Er, dem zuzeiten die bloße Umrißlinie schon genügen kann, bietet ja der Phantasie kein Abbild der Wirklichkeit, sondern er gibt ihr nur die Anregung, sich ein solches Augenbild selber zu schaffen — dem Poeten gleich, der nicht beschreibt, sondern durch bezeichnende Worte die Erinnerungen, Anschauungen, Gedanken und Gefühle erweckt, deren Aufsteigen und Zusammenklingen er erstrebt.

Denn wie unsere Phantasie auf ein einziges treffendes Wort an richtiger Stelle aus dem Dichterwerke hervor einen ganzen Charakter blicken lassen kann, so folgt sie den Linien des Griffelkünstlers schier wundersam bereitwillig. Er zeichnet einen Umriß links mit feinerem, rechts mit derberem

* Diese Abhandlung ist in zweiter Auflage bei Eduard Besold (Arthur Georgi) in Leipzig erschienen.

Striche, und wir sehen den Körper sofort von links her beleuchtet. Über ein paar Wellenlinien umschreibt er auf dem weißen Papier einen Kreis, und sogleich setzt unsre Phantasie über einem Berglande ans Firmament die Sonne. Er schraffiert leise sein Blatt, und über seine Welt sinkt die Nacht, und es stört uns nicht in unserem Empfinden dieser Nacht, daß wir die schlummernden Gestalten und ihre Umgebung ja deutlich erkennen. In die leichte Zeichnung einer Bewegung, die, in Farben durchgeführt, uns erstarrte Pose scheinen würde, dichtet unsre Vorstellungskraft eine Handlung. Das einfache Weiß oder Grau des Hintergrunds, von dem ein Menschenleib sich abhebt, sie vertieft es zum Raum. So wird in der Griffelkunst alles entkörpert und vergeistigt; es wirkt nicht mehr als Augenbild allein; die Gefühle der sämtlichen Sinne und unsers betrachtenden und empfindenden Geistes werden von der zu soviel stärkerer Arbeit gerufenen Phantasie gleichsam mit emporgetragen. Da spielen die Dinge nach des Künstlers Wink als das, was sie sind, oder als das, was sie bedeuten, als Wirklichkeiten oder als Traumgeburten, oder auch als Träger nur, als Erwärmer, als Erleuchter von Gedanken und Gefühlen, die in uns wallen. Und wenn du Ranken und Bänder durch das Bild ziehst, oder es von sinnvollen Ornamenten durchweben und umschlingen lässest, wie von Einfällen und Glossen: die Phantasie folgt willig dem Wenigen, wo das Viel des gemalten Bildes sie ernüchtert und gefesselt oder gar zum Widerspruche gereizt hätte. Weil das Gezeichnete nicht Augenschein, sondern nur Andeutung ist, verletzt uns in der Griffelkunst auch weit weniger die Wiedergabe dessen, was in der Wirklichkeit dem Auge häßlich ist, — wenn nur die Phantasie etwas seelisch Schönes oder Bedeutsames aus ihm herausheben kann. Der Maler zeigt uns wieder, was die Welt einem Malerauge gezeigt hat; was uns mißfallen würde, wenn wir es so (unbewegt, aber in voller Körperlichkeit) vor uns als Wirklichkeit sähen, das mißfällt uns in seinem Wirklichkeitsnachbild, wie uns darin erfreut und ergreift, was uns als Wirklichkeit erfreuen und ergreifen würde, sähen wir's mit einem feinempfindenden Malerauge als solche vor uns. Der Griffelkünstler aber spricht zu uns gleichsam mit seinen Linien von dem, was seine Seele schaut, fühlt und dichtet. Eine Kunst für sich, wir wiederholen es, ist für Klinger die Griffelkunst, selbständig steht sie für ihn zwischen Dichtung, Malerei und Musik.

Unsagbar groß ist ihr Stoffgebiet, denn nicht nur alle Anschauungen, sondern auch alle Assoziationen, die mit Anschauungen verknüpft sind, kann sie benutzen. In reicher Fülle, sagt Klinger, strömen dem Griffelkünstler die Ideen zu, denn sein eigentlichstes Gebiet ist das tiefste Seelenleben des Menschen — er hat den „Grundstoff", „auf den Religionen sich gründen, wegen dessen Völker sich vernichten, dem man so gern sich verschließt, den deshalb der Menschengeist mit allen Mitteln und Formen von der naivsten Einfalt bis zur fratzenhaften Ungeheuerlichkeit zu verdecken sucht, den Selbstsucht und Opferwilligkeit

in ewiger Gärung halten". „Ob in einzelnen Blättern, ob in konglomeratischen Werken, wie bei Goya und Holbein, ob in sich selbst steigernder Folge, wir sehen die Werke dieser Künstler stets in reicher Fülle entstehen. Und diesem Drange wird allein die Handlichkeit des Materials gerecht. Im engsten Raum lassen sich die stärksten Empfindungen zusammenpressen, in der schnellsten Abwechslung die sich widerstrebendsten Empfindungen geben. Wo die Malerei dem Beschauer zu reinem Genießen Muße, neue Sammlung oder Überleitungen bieten müßte, um von einem Zustand zu einem widerstrebenden vorzubereiten, entwickelt die Zeichnung in der gleichtönigen Folge von Bildern im schnellen Wechsel ein Stück Leben mit allen uns zugänglichen Eindrücken. Sie mögen sich episch ausbreiten, dramatisch sich verschärfen, mit trockener Ironie uns anblicken: nur Schatten, ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche, ohne anzustoßen."

Die Griffelkunst selbst, daran erinnerten wir schon, ist alt und heimisch zumal in unserm Vaterlande, wo ihr erster großer Meister Albrecht Dürer hieß. Klinger hat nur als der erste ihren Begriff gesondert und umschrieben. Die Grenzen der Malerei zog er bei dieser Gelegenheit zu eng. Tatsache ist jedenfalls, daß einige seiner eigenen Gemälde, vor allem der „Christus im Olymp" seiner Theorie herzhaft widersprechen. Sie enthalten an symbolischen und phantastischen Elementen viel, was nach dem Theoretiker Klinger der Griffelkunst vorenthalten sein sollte — und es geht ihnen doch recht gut dabei.

„DER BAUER" AUS HOLBEINS TOTENTANZ ALS EIN ALTES BEISPIEL REINER GRIFFELKUNST

KLINGERS GRAPHISCHE INSTRUMENTATION

Klinger ist auf das Radieren durch äußere Umstände geleitet worden. Er hatte herrliche, fein durchgeführte Federzeichnungen geschaffen, die in Freundeskreisen von Hand zu Hand gingen. Jemand bedauerte einmal, daß diese schönen Sachen nicht einer größeren Anzahl von Menschen Freude bereiteten, und legte Klinger nahe, sie doch mittelst der Radierung zu vervielfältigen.

Die Vervielfältigung, technisch genommen, ist der Ausgangspunkt der Klingerschen Radierung. Er hatte zunächst nicht, wenn man so sagen will, mit der Nadel und dem Kupfer erfunden, sondern mit Feder, Tinte und Papier. Da er die in diesem Geist entstandenen Sachen faksimilieren wollte, bediente er sich der Hartgrundtechnik mit feiner Nadel und spitzem Strich.

Die meisten seiner frühen Radierungen waren landschaftlichen Charakters: daher brauchte er bald die Luftperspektive. Sie ist mittels des sogenannten „Deckens" wunderbar zu erreichen, und so währte es gar nicht lange, bis der Meister der zarten, kapriziösen und feingeführten Linie auch die Luftperspektive wie kaum ein andrer beherrschte.

Aber Klinger ist von Anfang an Maler, oder, wie er es selbst in seiner theoretischen Arbeit andeutet, der Mann, der nach dem allseitigen Kunstwerk trachtet. Er ist nie so recht eigentlich in die Linie verliebt gewesen, daß er nicht von Anfang an die Sehnsucht nach dem Ton gespürt hätte. Man kann den Ton in der Radierung auf viele Weisen erzielen: daß Klinger sich schon ganz früh in dieser Hinsicht für die Aquatinta entschied, rührt, wenn ich mich nicht irre, von dem mächtigen Eindruck her, den alsbald gesehene Blätter Francisco Goyas auf ihn gemacht haben.

So sehen wir ihn, da er seine ersten sechs bis sieben Folgen geschaffen hatte, als einen Meister der ausgesprochen malerischen Radierung, der, rein technisch genommen, sich der Mittel des gemäldeproduzierenden Radierers bedient. Wenn er sich von diesem himmelweit unterscheidet, so ist das nur dank der geistigen Größe, die hinter seinem Werke steht, und dank seiner formalen Gestaltungskraft.

Der Meister des allseitigen Kunstwerks zog aber auch die Bildhauerei in das Bereich seines Schaffens herein, und das hatte zur Folge, daß sich die Technik seiner Radierung ganz wandelte. Der Tastsinn des Bildhauers steigert das Gefühl für das Dreidimensionale der Form weit über das Bedürfnis des Malers hinaus. Um eine Bildhauerzeichnung kann man gewissermaßen mit dem Finger herumfühlen: es kommt mir vor, als sollte man bei ihr von einer Hypertrophie der Form reden. Dieses fleißige Nachgehen der Form, dieses scharfe und genau eingestellte Arbeiten ist der Radierungstechnik nicht gegeben: von selbst neigt sie sets dem Malerischen, wenn man so will, Verschwommenen zu. Der Stichel aber, mit

seinem blanken, sauberen, festen Strich, mit seinem Glanz, der die Stofflichkeit ermöglicht, ist die gegebene „Waffe" für den Bildhauer als Graphiker. Das haben gleichzeitig E. M. Geyger, Stauffer-Bern und Klinger erprobt.

Als „allseitiges" Kunstwerk hatte Klinger sein Parisurteil mit dem plastischen Rahmen geschaffen. Dann hatte er radiert, gemalt und war nach Rom gegangen. Mit seiner Rückkehr nach Leipzig fing die Zeit der späteren Radierungsfolgen und zugleich die Zeit der großen Freiplastik, Salome, Kassandra usw., an. In die Form hatte sich Klinger so vertieft — im Gegensatz zur ehemaligen ausgesprochenen Neigung für das Malerische —, daß er nun viele alte Platten hervornahm, Stellen, die radiert gewesen, ausschliff und sie, insbesondere Akte, aufs neue mit dem Stichel hineinsetzte, um ihnen die festere, glänzendere Form zu geben.

Von jetzt ab spielt der Stichel — wenigstens auf eine Reihe von Jahren — die Hauptrolle in seiner Graphik. Das, was die Hauptblätter des zweitens Teils „Vom Tode" zum Beispiel groß macht, ist Stichelarbeit.

Daneben macht sich der Gedanke des „allseitigen" Kunstwerks auch in der Technik seiner Graphik bemerkbar. Wie er im Großen das wahre Kunstwerk in einem Zusammenhang von Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe erblickt, so will er im kleinen, zur Zeit der Brahmsphantasie, alle graphischen Möglichkeiten, zusammen in dem Dienst des einzelnen Blattes wissen. Viele Blätter aus dieser Zeit zeigen uns Ätzung, Stichelarbeit, Aquatinta und Schabkunst nebeneinander auf einer Platte, und bei manchen tritt sogar noch der farbige Steindruck hinzu.

Darüber läßt sich nun manches sagen, und zweifellos gibt es eine andere, eine entgegengesetzte Art, an die graphische Arbeit zu gehen, nämlich jene, die den Ausgangspunkt von der Einzeltechnik aus nimmt und diese stilrein zur Entfaltung ihrer höchsten und ganz besonderen Wirkung bringen will, während Klinger damals mit dem geistigen Auge sein Ziel sah und nun unbekümmert nach jedem Mittel griff, womit er dieses Ziel erreichen zu können glaubte. Vor allem ließ sich schlecht mit ihm rechten, weil wie zuvor es wiederum Klingerscher Geist und Klingersche formale Gestaltungskraft waren, die sich uns darboten, und diese hatten es leicht, uns mit sich fortzureißen.

Es ist aber doch bemerkenswert, daß der Meister von der überreichen Instrumentation der eben genannten Zeit wieder zurückgekommen ist. Rein technisch genommen, erinnern die Blätter des „Zelts" wieder an die frühen Arbeiten, etwa aus der Zeit der Intermezzi. Sie weisen meist sachlich-ruhige Linienradierung, wenig Stichelarbeit und bescheiden nur als Folie auftretende Aquatinta auf.

Ich glaube, diese Einfachheit gereicht der Folge auch zum Vorteil. Zwischendurch staunt man gern das Gefunkel von Berlioz (ich bin vorsichtig und halte mich an die Toten) an: aber auf die Dauer gefällt einem Beethoven doch noch ganz anders.

HANS W. SINGER

GRIFFELKUNST-ERSTLINGE

Vergleichen wir die Entwicklung andrer Künstler mit der Klingers, so fällt uns etwas tief Unterscheidendes auf. Nicht, was den Zeichner, überhaupt den Bildner betrifft: da steht auch Klinger zunächst unter diesem Einfluß, dann unter jenem, stellt er sich allmählich fester und wächst und reckt er sich dann auf den eigenen Beinen. Aber bei welchem andern Künstler ist von Anfang an schon solch ein Gewucher und Gewusel im „Stofflichen" da? Realistisches und Phantastisches, Alltägliches und Unmögliches, alle Zeit- und einige Weltalter, Scherz bis zum Kegelbrüderspaß, Ernst bis zur Dämonie, Himmelwonnen und Höllengreuel — was für Pflanzen machen die Klingerschen Beete schon bunt, während der junge Herr noch ins Gymnasium spaziert! Das Nächste und das Fernste wird mit höchstem Hunger und Durst der Seele gesucht, ergriffen, ich möchte sagen: umkrallt und auf sein Inneres hin ausgesogen. Aber mit der Leidenschaft zum Erleben ist schon jetzt eine starke Kritik, gegen die Dinge und gegen die Meinungen der Mehr- und der Minderheiten, eine starke Kritik auch gegen den eigenen Eifer verbunden. Klingers Intellekt hat ihn von Anfang an vor dem Verrennen seiner revoltierenden Gedanken geschützt, so daß auch die erregtesten seiner leidenschaftlichen Gesichte nie töricht erscheinen. Bei so viel Jugendlichem und so viel erstaunlich Gewagtem gibt es in Klingers Sachen doch weder leeres Geböller noch sonstige Jugendeseleien.

Die Frühzeichnungen sind aber auch hinsichtlich des Gestaltens kein aufgegangener Samen aus andern Bildern. Die Einflüsse Menzels und der übrigen Vorbilder betreffen nur das Handwerkliche, das Sehen der Phantasie ist überall ganz Eigenarbeit. Auch von diesen Menschen-, Tier- und Landschafts-Erscheinungen kommt keine aus einem andern Kunstwerk. Erreger ist immer eine Beobachtung, ein Gedanke, eine Stimmung, das Geformte reproduziert nicht Form, sondern für etwas im jungen Kopfe Rumorendes sucht er Form.

Wer Klingers Entwickelung an reicherem Bilderstoffe, etwa in der Dresdner oder Leipziger Sammlung, verfolgen kann, dem wird etwas weiteres auffallen. Im Schaffen nicht weniger Künstler tauchen Motive, die erst im Mannesalter endgültig gestaltet werden, schon in den Versuchen des Erwachsenden auf. Bei Klinger gilt das in besonderm Grade, aber nicht das ist das Merkwürdigste. Sondern das ist es: daß auch die weitere Entfaltung der Motive zumeist nicht aus dem gewonnenen Augensichtlichen, nicht aus dem bildnerisch Niedergelegten, den Entwürfen und Studien, weitergeht. Während der Nur-Bildner die gefundene und dargelegte bildnerische Form als Studie, Vorarbeit, als den Schatz ansieht, mit dem er wuchert, schmilzt Klinger das Gefundene meist wieder ein. Die Studien, die er weiterbenutzt, sind selten. Das Bleibende, das Treibende ist bei ihm die Idee. Ist das nicht allein Beweis genug für die zentrale Bedeutung des Poeten in ihm?

ZUM THEMA CHRISTUS

Der erste „Zyklus“, die erste Folge zusammenhängender Klingerscher Zeichnungen ist nicht radiert, ist unseres Wissens außer in dem großen Hanfstänglschen Klingerwerk auch nirgendwo in größerer Wiedergabe vervielfältigt: die acht Federzeichnungen der Berliner Nationalgalerie „Zum Thema Christus“. Blätter eines Zwanzigjährigen!

Auf jedem Blatt steckte ein bisher unbekanntes Menschen-Ich mindestens eine eigene Nase hervor. Mehrmals zeigte ein Blatt sogar ein ganzes Gesicht, das neu war. Derartiges, wie der Gang zur Bergpredigt und der Gang von ihr zurück, das hatte der Anfänger da g a n z aus sich. Man nahm's als Witz. Es ist Witz dabei, aber noch manches sonst. Vor allem ein ganz selbständiges Erleben des Vorgangs. Ein keckes, spottlustiges gegen das Volk, ein ehrfürchtiges gegen den Christus. Dann die zeichnerische Komposition. Die Simpelheit dieser Gegenüberstellung des Kommens der Menge zum Jux und des Weggehens der Apostel von Ergriffenen, die zurückbleiben — von einer so verblüffenden Schlagkraft, daß man sie als Komposition einem jungen Hodler zutrauen könnte. Auch die Jünger im Gänsemarsch, vor denen der römische Soldat „Stellung nimmt“, sind ganz und gar nicht nur „Witz“ oder gar, wie einige Oberflächlinge behaupteten, „Gotteslästerung“ · man gebe sich doch die Mühe, sich in die sehr besondere Stimmung hineinzufühlen. Welch selbständiges E r l e b e n wieder bei Jairi Töchterlein! Welche Kraft des innerlichen Dabeiseins beim Zinsgroschen — wer hatte denn die Gesellschaft hier mit allen Zuständen der verschmitzten Niedrigkeit schon jemals so vor dem Auge gesehen? Von welchem Einfühlen ins Edle zeugte das Christusgesicht beim Ecce homo! Von welchem Blick fürs Gemeine mit dem Stelldichein all seiner Pöbeleien zeugte das schnatternde Volk bei der Kreuzerhöhung!

DER GANG ZUR BERGPREDIGT

DER GANG VON DER BERGPREDIGT ZURÜCK

AUFERWECKUNG VON JAIRI TÖCHTERLEIN

DER ZINSGROSCHEN

RADIERTE SKIZZEN

Eine anspruchslose Sammelmappe von Erstlingsblättern: von dem Tausenderlei, das dem jungen Künstler an der Hand der Phantasie durch den Kopf spaziert, hat er dieses und das aufgefangen, um ein wenig mit der Nadel darüber zu fabulieren.

Die Leichtigkeit der ganzen Sache symbolisiert denn das Titelblatt. Eine Elfe, die im Mondenflimmer auf einem Schilfkolben tanzt — für sich und ihresgleichen, nicht für das Krokodil. Will dieses festeren Genuß von ihr haben, husch, wird sie wer weiß wo sein, wie ihre Genossin auf dem Blatt von der „Schaukel" dem Raubvogel mit einem Schnippchen vor der Nase wegfliegen wird, sobald der fürsichtig Balanzierende ihr zu nah kommt. So schiene nicht wohlgetan, den Spielgeistern hier auf den Leib zu rücken, denn sie haben keinen, sie haben ihn so wenig wie Schaumweinblasen, an deren Glitzern und Prickeln wir uns doch auch erfreuen. Aber das Poetlein oder Zeichnerlein oder Zeichner-Poetlein, das sich auf der „malerischen Zueignung" zwischen Blumen müht, gibt doch nicht nur einem etwaigen Krokodil in uns zu denken. Noch steht nichts auf dem Blatte in seiner Hand, aber in dem überreifen großen Knabenkopfe, da ist es schon. Fühlte Klinger der Junge so stark die Jugend in sich und zugleich so stark das Grübeln, daß er mit diesem Symbole als seiner „Zueignung" sprach?

Zunächst freilich zeigen sich in diesem Allerlei zwei Hummern, die ihr Diner verdauen, zurzeit ganz Optimisten, einverstanden mit der Weltordnung. Dann läßt uns eine echte Japanerin von ihrer Hängematte aus die ebenso echte europäische Japanmode belächeln und den merkwürdigen

Schweif ihrer gemütlichen kleinen Stubenlöwin. Jetzt wieder träumen wir eine Minute lang mit dem ruhenden Mädchen über die Blume in ihrer Hand und die lieben, feinen knospenden Birken über ihr.

Aber plötzlich erhallen tiefere Töne — Akkorde in einer Tonart, zu der die Melodie nicht mehr passen will, die aus dem Titelbilde klang. Einen einsamen regennassen Landfahrweg her trabt durch die abendliche Stille ein Mensch. Verfolger johlen hinter ihm. Was ist in der Hütte dort geschehen, deren Rauch ruhig aufsteigt? Und dem unheimlichen Motiv folgt ein grausiges: dem Verschmachtenden in der Felsenwüste sieht ein Geier in die brechenden Augen, wartend, bis sie, die Leckerbissen, gar sind zum Schmause.

So läßt ein Hauch aus der Welt des Düstern diese Scherzblätter auffliegen. Uns kündet er die Zukunft dessen, der die Trauerspiele von der Dirne, von der Leidenschaft, vom Tode, vom Schicksal schreiben wird. Und wir blicken noch einmal auf die „Zueignung".

ANTIKISCHES UND ANTIANTIKISCHES

Seit seiner Jugend begleitete ihn die Antike.“ Das ist für Klinger ein Bild, das nicht paßt. Sie begleitete ihn, lief neben ihm her, zeigte ihm dies und das, sprach dazu, faßte ihn wohl auch einmal am Arme oder am Ohr? Nein, sie saß als Mitregentin in seinem Oberstübchen, immer bereit, dreinzureden. Man könnte Klinger mit vollem Fug einen Modernen oder einen Romantiker oder sonst noch einiges nennen, was gar nicht auf Antike deutet. Aber vielleicht mit noch besserem Rechte „den letzten Hellenen“.

Die Einwirkung der Antike äußert sich bei ihm nicht zum wenigsten darin, daß er rein gar nichts vom Klassizisten hat. „Klassische Ruhe“ — gähnen zu machen, „herrliche Posen“ — umzustellen, „edeln Faltenwurf“ zu drapieren“, kurz, all das Schneidern und Theatern mit dem Gewande der Helena liegt ihm nicht. Dagegen: sogar die Flüßchen und Auen um Plagwitz herum sieht er schon in seiner Jugend hellenisch. Nicht etwa, daß er die antike Landschaftskunst, von der wir so wenig wissen, je hätte „wiedererwecken“ wollen — ein sehr wesentliches Element seiner Landschaften ist sogar ganz modern, der an Corot erinnernde Lichtnebelduft. Doch fühlt und schaut er in allem schon ganz früh mit einem Schönheitssinn, der an dem tiefinnigen Genuß an der Antike wiedergeboren ist. Formel, indem er den Linien stark auf den Wohlklang der ruhigen Bewegung hin nachtastet. Und über die Landschaft weit hinaus. Klingers Sich-Beseligen am Nackten, am gesunden, starken Nackten, hat in sich Antike. Sein Frauenideal ist bis gegen das „Zelt“ hin (das hier eine Wandlung anzudeuten scheint) das griechisch Herbe. Ferner: Klingers Phantasie ist von hellenischen und hellenistischen Pflanzen in allen ihren Sälen so durchrankt, daß Ewig-Menschliches ihm besonders oft aus antiken Knospen blüht.

Die erste Folge, die davon zeugt, sind Umrahmungen zu Stücken aus Geibels klassischer Anthologie. Entwürfe, die nicht ausgeführt sind, denn das Unternehmen erschien den Geschäftsleuten

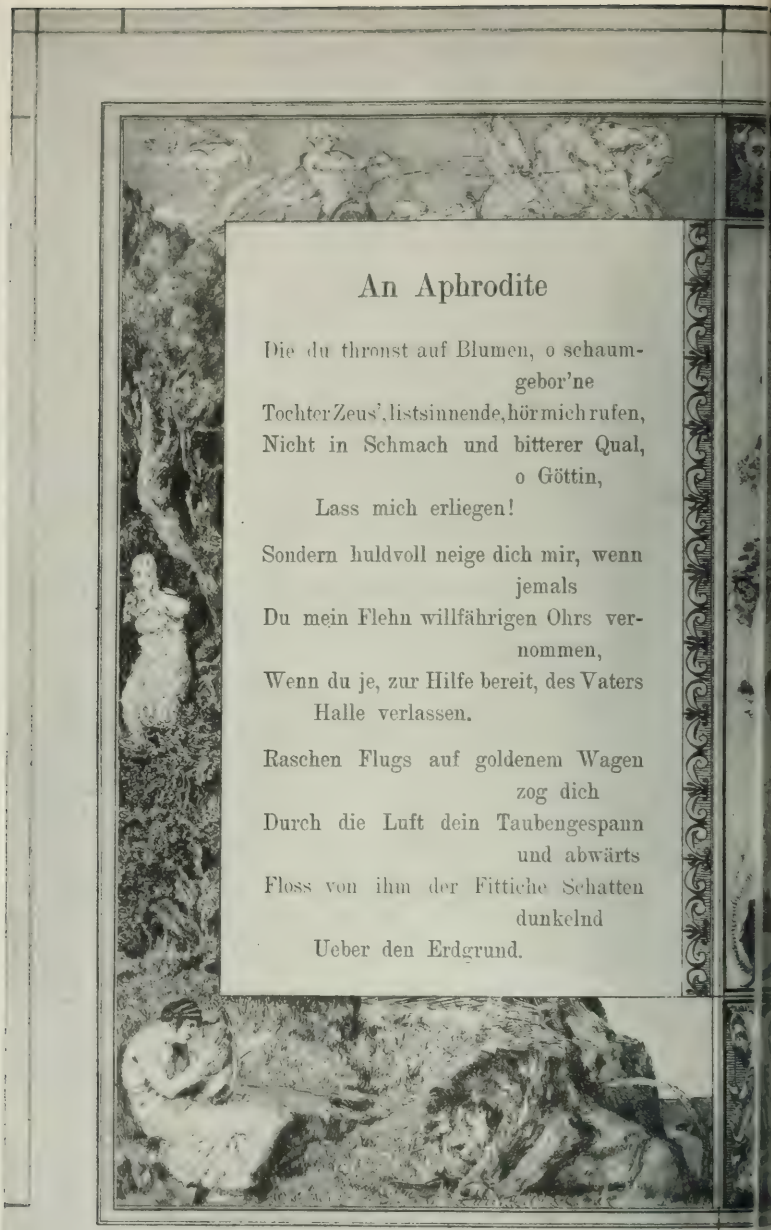
zu gewagt. Die acht Zeichnungen sind in der Berliner Nationalgalerie zu sehen, und das große Hanfstänglsche Klingerwerk reproduziert sie auch. Sie sind höchst erstaunlich. Alle Eigenschaften der Klingerschen Glossier-Illustration sind hier so plötzlich da, als hätten sie, wie Kinder weihnachts auf das Klingelzeichen hinter der Türe gewartet. Später, 1880, kam bei Stroefer „Amor und Psyche" heraus, die Umrahmungen in leider gewerblich mittelmäßigem Holzschnitt von andrer Hand, die eigentlichen Bilder jedoch

in Originalradierung. Dem Wesen nach eine erweiterte Ausführung des mit dem Klassischen Liederbuch zunächst beiseite gestellten Plans.

Aber noch vor „Amor und Psyche" liegt der Radierungen OPUS II, liegen die „Rettungen Ovidischer Opfer".

Echter Humor gilt sonst für eine Sache der alten Herren. Klinger hatte ihn schon in der Jugend — unsre eingestreuten Bildchen hier weisen es aus, wie glücklich er sich ihm gerade mit der Antike verbindet, anmutiger, als mit irgendwelchem Stoffkreise sonst und nun widmete er diesem Ehepaar eine eigene Folge.

DIE GEBURT DER FREUDE. GLEICH DEN KLEINEN STÜKKEN AUF DER VORIGEN SEITE AUS „AMOR UND PSYCHE“



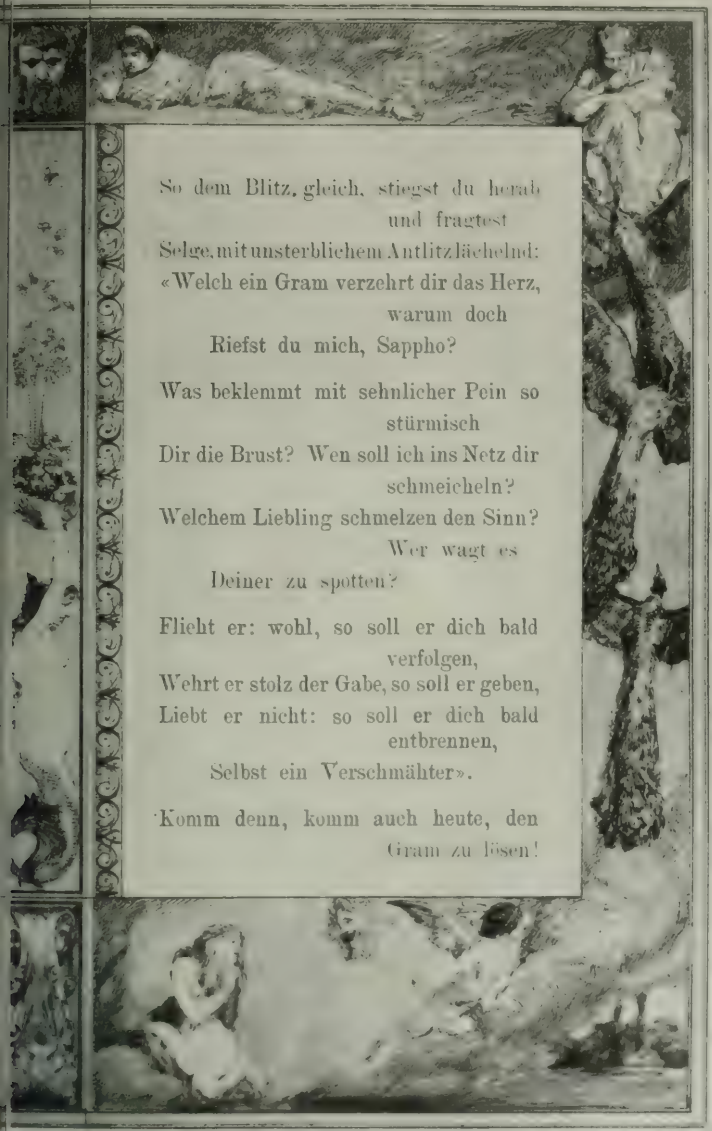
An Aphrodite

Die du thronst auf Blumen, o schaumgebor'ne
Tochter Zeus', listsinnende, hör mich rufen,
Nicht in Schmach und bitterer Qual, o Göttin,
Lass mich erliegen!

Sondern huldvoll neige dich mir, wenn jemals
Du mein Flehn willfährigen Ohrs vernommen,
Wenn du je, zur Hilfe bereit, des Vaters Halle verlassen.

Raschen Flugs auf goldenem Wagen zog dich
Durch die Luft dein Taubengespann und abwärts
Floss von ihm der Fittiche Schatten dunkelnd
Ueber den Erdgrund.

ZWEI SEITEN ZU GEIBELS „KLASSISCH
DER MITTE, WIE ER VON KLINGER A



So dem Blitz, gleich, stiegst du herab und fragtest
Selge, mit unsterblichem Antlitz lächelnd:
«Welch ein Gram verzehrt dir das Herz, warum doch
Riefst du mich, Sappho?

Was beklemmt mit sehnlicher Pein so stürmisch
Dir die Brust? Wen soll ich ins Netz dir schmeicheln?
Welchem Liebling schmelzen den Sinn? Wer wagt es
Deiner zu spotten?

Flieht er: wohl, so soll er dich bald verfolgen,
Wehrt er stolz der Gabe, so soll er geben,
Liebt er nicht: so soll er dich bald entbrennen,
Selbst ein Verschmähter».

Komm denn, komm auch heute, den Gram zu lösen!

CH". HANDZEICHNUNG. DER STEG IN
CHNISCHE NEUERUNG) GEDACHT WAR

PSYCHE GEHT ZUR UNTERWELT. AUS „AMOR UND PSYCHE“

ANRUFUNG DER ANTIKE. ZU DEN „RETTUNGEN OVIDISCHER OPFER"

RETTUNGEN OVIDISCHER OPFER

Dem schönen Titelblätte mit seiner griechischen Landschaft folgt eine Anrufung der Antike. Wir sehen nur die gefalteten Hände des Künstlers, der da arbeiten will mit seinem Werkzeuge. Aber die Kerzen des Doppelleuchters auf dem Tische sind niedergebrannt; erloschen schon ist die eine, die andere schwelt mit ihrer Papierhülse noch einmal auf. Da wird der erleuchtete Qualm aus dem Hell und Dunkel von Flamme und Rauch vor des Malers Auge zu Rosenhaufen hier, zu Wäldermassen dort, aus den Hainen erwächst eine antike Landschaft, in der ein Betender am Altar steht, und aus den Rosen erhebt sich Apollos Dichterhaupt. — Sie bleibt eben doch etwas Herrliches, die Antike, wenn wir uns auch gelegentlich recht über sie lustig machen. Ihr edeln Alten selbst habt euch ja auch über eure Götter und Helden, eure Heiligen- und Volksgeschichten erheitert — gerade, wenn wir noch griechisch fühlen können, dürfen wir's auch mal tun.

Da ist z. B. das Liebespaar Pyramus und Thisbe, dessen tränenreiche Historiam ja schon Shakespere nicht ganz ernsthaft behandelt hat. Zwar, es ist eigentlich rührsam zu sehen, wie sich Jüngling und Mägdlein durch die Mauerspalte hier anschmachten. Ihre Eltern haben Herzen von Stein. Die Erzeuger Pyrami sagen augenscheinlich: jammre nur weiter, du Waschlappen, es wird doch nichts daraus! Der Thisbe Vater fragt sich gar: wäre es nicht wohlgetan, diese Gans da zu prügeln?, und unentrüstet hört die Mutter des Gatten rohes Wort. Aber durch die Mauer wispert es hin und her: also heute abend, wenn die Alten schlafen, am Ninusgrab! Und so kommt es: sehet hin, da sitzt sie und wartet auf ihren Schatz. Man weiß, wie tragisch die Sache bei Ovid abläuft vermittelst des Leuen, der ihren Mantel mit Ochsenblut besudelt, und der hieraus erfolgten Mißverständnisse und Selbstmorde. Aber der Mann der Neuzeit tritt dem blutdürstigen alten Poeten als Schützer der Dame in den Weg. Nicht vor dem Leuen läßt er Thisben entflohen sein, sondern es war seines Weges mit seinen Hunden gekommen der Wächter der Nacht zu Babylon, und er hatte das Mägdlein

von hinnen gescheucht. Freilich, g a n z konnte auch Klinger von diesen Zweien den Zorn der Götter nicht abwenden. Zu lange saß Thisbe, zu lange gar saß Pyramus harrend in feuchter Nacht mit heißer Seele auf kaltem Stein. Aber die gute Mama wickelt ihn mit seinem Schnupfen, obgleich sie doch selbst einen bösen Finger hat, fleißig in Tücher, auf daß er den Schweiß der Genesung schwitze. Für Thisben dagegen scheint ein örtliches Reißen die Folge der kühlen Steinbank gewesen zu sein: wir sehen die Sklaven, unwürdig heiter bei solchen Dingen, für sie ein Sitzbad rüsten. —

Ein Intermezzo: In kühnem Schwunge (was kümmert uns, woran ihre Schaukel hängt!) schwebt ein jugendlich Weib durch den Raum, wie die freie Künstlerphantasie in fröhlichem Schwebespiel hoch über der Welt. —

Nun lassen wir von Klinger den Narziß und die Echo retten. Auch dem göttlichen Schützen kann's ja geschehen, daß ihm ein besonders gewitzter Vogel den Pfeil vor dem Opfer wegfängt, der vom Bogen geschnellt war. Der Liebesgott aber, der geflügelte, trifft doch zu allermeist gut ins Herz, wenn sich's um hübsche junge Leute handelt. Glaube mir's, Bester, sagt der eine der vielerfahrenen Satyre da zum andern: die Echo kriegt den Narziß schließlich d o c h! Und in der Tat: links sind sie sich begegnet, in der Mitte hat sie sich ausgesprochen, rechts steht sie auf den Zehen und gibt ihm einen Schmatz, und er verhält sich zulassend. So sind sie beide gerettet: sie vor dem Zerfließen in Tränen bis auf das bißchen Stimmrest, er vor der Zwangsversetzung in eine Blume. Es sind auch gar keine Narzissen, es sind einfach dumme Schilfstengel, die auf dem nächsten Bilde inmitten so schöner Umgebung nur sich selber im Wasser besehn.

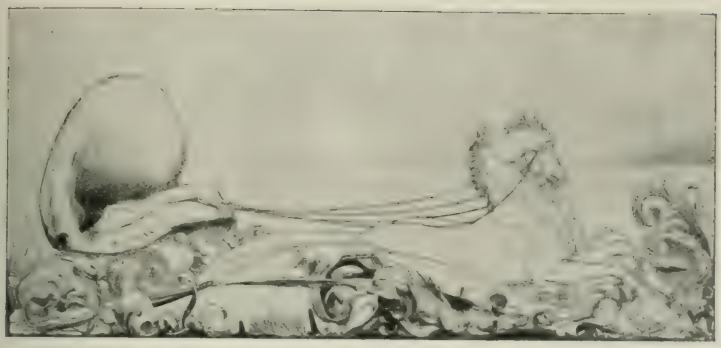
Wieder ein Intermezzo. Der Tierheit Würde ist in deine Hut gegeben, o Marabu, und so zeichnet ein ernster Künstler als ernsten Vorwurf die fünf deines Geschlechts, die da stehen, bedeutend jeder Zoll und auf insgesamt fünf Beinen. Es gibt antike Geschichten, die gleich euch hochernst dareinschauen und immer wieder hochernst nachgebildet werden und eigentlich etwas komisch sind. —

Zum guten Schluß rettet Klinger noch die Daphne zugleich vor dem Apollo und vor dem Lorbeerstrauch. Wahrlich, dieser sonst doch gescheite Gott muß von der Liebe blind gemacht sein oder er hat ganz und gar keinen Sinn für Unschuld: sieht er denn nicht, daß die Maid sich deren Symbol, daß sich jedermann danach richte, gleich in Gestalt eines Lilien-Büschels auf den Hirtenstab gebunden hat? Er macht sich doch an sie heran! Aber sie merkt seine unmoralische Absicht, husch, läuft sie weg, husch, hüpft sie hinter den Herdenstier, und nun muß mit ihr um diesen Bullen herum der Gott der Musen Haschekuh spielen. Teufel auch, das gefällt ihm denn doch nicht: bei den Hörnern packt er das Vieh, und nun wird er darüber wegsetzen und sie erwischen. Ach, er springt zu kurz, und der Stier hat irgendwo von der Geschichte mit Europa gehört; er mißversteht den Himmlischen und läuft mit ihm davon. Ruhe dich aus, o Daphne, er tut dir nichts mehr! Aber ein Rätsel ist des Weibes Herz: Daphne sieht gar nicht sehr fröhlich drein. Eigentlich war er doch auch wieder nett gewesen und schneidig und

so apart — dämmert es etwa in ihrem Haupt, daß sie am Ende gar eine ganz besonders gute, eine göttliche Partie verscherzt hat? —

Genug der Lästerungen. Wer kann's dem Ovid verdenken, daß er sich all das nicht bieten läßt! Da stehn denn die beiden, er und Klinger, bereit zum Zweikampf, jeder in der Faust sein eigentlich Gewaffen. Ein Grab ist schon geschaufelt für einen Leib, auf eine Seele wartet schon Charon. Es ist schrecklich: einer m u ß sterben. Aber vielleicht bleiben sie trotzdem beide lebendig.

EINE FÜR DIESE STELLE GEPLANTE ILLUSTRATION MUSS AUSGELASSEN WERDEN, WEIL DIE VORLAGE GEGENWÄRTIG NICHT ZU ERREICHEN IST.



EIN HANDSCHUH

Die phantastische Komödie vom „Handschuh“ wirkt wie ein lustiges Vorspiel zu der finsteren Tragödie „Eine Liebe“. In dieser die elementar sinnliche Leidenschaft, die verbrennt, was sie packt. Beim „Handschuh“ so helle Schwarmlohe, daß es ganz fürchterlich aussieht; aber eins, zwei, drei ist das Stroh niedergebrannt. Wir schlafen ein paar Nächte unruhig und träumen noch dümmeres Zeug als gewöhnlich — dann wachen wir auf, dehnen uns die Arme und sind den Rausch los. Hätten wir nicht ein wenig moralisches Haarweh, wir dächten seiner kaum mehr.

Die Geschichte der Jugendverliebtheit, die sich Klinger hier vom Herzen wegradiert hat, beginnt auf der Berliner Rollschuh-Fahrbahn. Eine schlanke Brasilianerin verliert einen Handschuh. Der Teutone sieht ihn, nimmt ihn, betrachtet ihn als Beute und legt ihn abends auf sein Bett, ihn vor dem Einschlafen noch in Bequemlichkeit zu beäugeln und zu beseufzen. In dieses Seufzen mischt sich mit der Zeit ein Gähnen; der junge Mann wird müde. Aber er hat doch, sozusagen, an der Liebestafel die Speisen zu reichlich zu sich genommen, als daß ihm der tiefe Schlaf des Gerechten würde. So beginnt denn die Träumerei und spielt mit den Erinnerungen des Tages in einer von jedem Manne der Logik nur zu mißbilligenden Weise. Daß man die Betreffende ganz rasend liebt, daß man sie verehrt als das Edelste der Schöpfung, welches keiner der Nebenbuhler, dieser Krokodile, welches nur man selber in all seiner Herrlichkeit versteht, daß man, falls man sie nicht kriegen kann, ihr doch einen Altar aufrichten werde im Heiligtum der Seele, daß sie wieder nach Brasilien geht, wohin es sehr weit und wo es sehr exotisch ist, daß sie dahin über das große Meer fahren muß mit seinen Gefahren und seinen Schönheiten — aus all diesen Gedanken werden Morpheus und Eros im Haupte unseres Schlafers ihre Tranke zusammenbrauen.

Da finden wir sie am Werk. Hier schießt aus der Handschuhgegend ein Liebesbäumchen empor, schlank wie das Fräulein, das ganz fern, ganz fern jenseit des schwarzen Wassers als weißes Sehnsuchts-Figürchen spazieren geht, und fremde Berge wachsen hinter ihr in die Luft. Hat nicht der Wald auf ihnen was von einem Handschuh? Und das Wasser zeigt sich als Meer und der Sturm geht darüber, und das Bett wird zum Boot — der Handschuh schwimmt weg, der Handschuh: mit dem Haken fischt der Verliebte danach. Da, gottlob, glättet sich die See, und das Sturmesdunkel war nur Nacht, der Himmel hat keine Wolken, hell wird er, und siehe: die Sonnenrosse tauchen aus der Flut. Der Handschuh lenkt sie — selbstverständlich, der Handschuh. Nunmehr steigt er aus einem Muschelgefährt, auf einer Klippe läßt er sich nieder, gleich wird sie zum Thron, an dem Opferleuchter brennen, und wie sich's gebührt, huldigt ihm das Meer, zu weißen Rosen wird der Schaum der Brandung, zu unzähligen weißen Rosen, die sich niederlegen und aufduften, die anbeten zum Heiligen. Aber weh, o weh, jetzt wird's wieder böse (das kommt davon, wenn man sich so herumwälzt, daß man den Magen drückt!): Ungeheuer, Scheusale verdrängen all die schönen Sachen, und das brasilianische Meer flutet mit ihnen bis in die Berliner Schlafstube, und die greulichen Aufdringlinge (ach Gott, das Krokodil ist ja auch dabei!) quälen und ängstigen den Maler mit dem riesen-, riesengroßen Handschuh, der noch dazu doppelt und dreifach wird. Stöhnend dreht sich der Träumer um, gottlob, da bekommt er wieder seine Ruh. Ja, bald wird ihm

wieder ganz fromm zumute. Auf ein feines Schmiedeeisentischchen hat er das Kleinod gelegt, da weilt es seiner würdig, und wie Tempelvorhänge schließt eine Galerie von anderen Handschuhen das Angebetete ab von der profanen Welt. Wirklich ab, ganz sicher ab? Was, alle Wetter, kriecht da unten wieder für ein Krokodil herein? Sein ist der Handschuh, keinen andern geht er was an — will ihm wer seine Liebe rauben? Gott, o Gott, da fährt das Scheusal mit ihm zum Fenster hinaus, durch die Nacht fliegt's weg, — weg, — weg ins Schwarze hinaus, — des Liebenden Arme zerschmettern die Scheibe, aber er hält es nicht mehr . . .

Seine Arme dürften das Glas auf dem Nachttisch zerbrochen haben. So erwacht nun der Jüngling. Richtig, der Handschuh liegt noch da. Aber Amor sieht ihn etwas über die Achsel an. Und die Geschichte wird wohl bald aus sein. Eigentlich ist die Verliebung in diese Dame doch ein bißchen jugendeseleihaft, eigentlich ist man doch schon zu alt dazu. Eigentlich hätte man doch auch Gescheiteres zu tun, als sich damit Tage und Nächte zu verderben. Zum Beispiel: man könnte sich mit Bildern darüber lustig machen.

EVA UND DIE ZUKUNFT

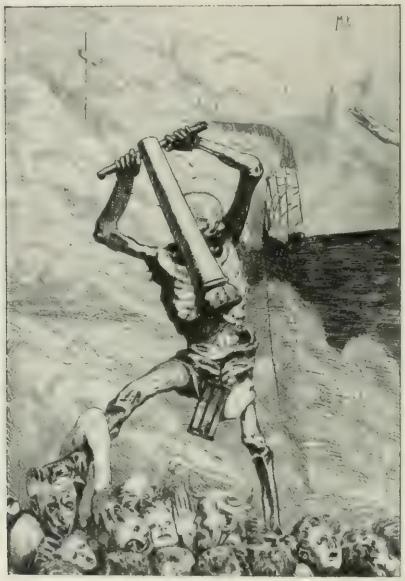
Klingers erstes ganz ernstes Werk: eine Phantasie über das Thema vom verlorenen Paradiese in drei Gegenüberstellungen.

Eva, kauernd in des Schöpfungsgarten Üppigkeit, sieht aus ihren großen Frauenaugen ziellos vor sich hin, wie unbewußt spielend mit ihrem versucherisch schönen Haar. Sie sieht ziellos vor sich hin, weil ihr Geist in sich hineinsieht, nachträumend neuen Wünschen, die da wallen, Wünschen, die Fragen sind, Wünschen, die Sünden sind. Werden wir werden wie Gott?

Aber die Zukunft wird nicht sein, als wenn wir wären gleich Gott, sondern ein gewaltiger Tiger wird uns den Weg vertreten, die wir Menschen sind.

Und die Schlange zeigt im Spiegel dem Weibe des Weibes Bild: erkenne dich, so schön bist du! Da genießt es zum ersten Male mit Wohlgefallen seiner selbst: warum sollt ich nicht werden wie Gott, bin ich denn nicht jetzt schon sein Ebenbild?

Ach, in Zukunft wird der Mensch nicht allein nicht sein, wie Gott ist, sondern auch kein voller Mensch mehr wird er sein nunmehr, da seine Reinheit schwand, da seine Gottähnlichkeit schwand, die beide Eines waren. Sondern nur noch ein Halbmensch wird er sein, im traurigen Meere verlassen schwimmend auf blinder Tierheit zufälligen Wegs, und, daß er selber nicht sterbe, ausspähend, wo er töte.



Eva und Adam verfallen dem Schlangentrug. Da verjagt sie von Eden der Engel des Herrn, und der Mann trägt auf den Armen mit sich in die Wüste sie, die ihn verführt hat.

Ach, die Zukunft wird sein ihren Nachfahren wie ein Pflasterer, der die Geschlechter zermalmt, Schädel an Schädel, daß sie werden zu Staub, bis erbarmend die Gotteshand Einhalt gebieten und das Kreuz des Erlösers errichten wird.

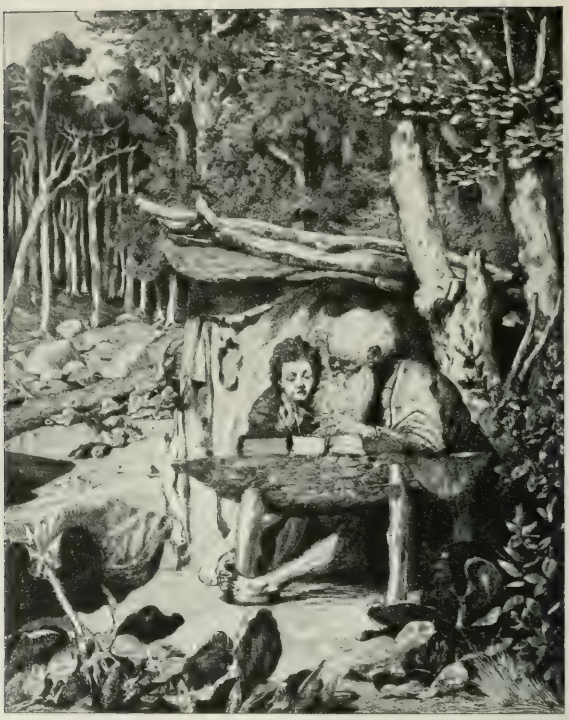
INTERMEZZI

Eine vom Elfengeschlecht auf schlankem schwankem Zweig und ein Bär, der ihr nachgeklettert ist, soweit das so körperlichem älteren Herrn die Gewichtsfrage erlaubt. Denn er liebt sie. Und so liegt, wie sie ihn mit dem Zweig an der Nase kitzelt, ein Vorwurf in seinem Blick, während die Schnauze sich kußlich formt. Denk ich daran, was manche Leute zumal über Klingers erste Werke geschrieben haben, so fühl ich den Argwohn, er habe bei diesem guten bedächtigen Tier an eine kunstliebende Kritik gedacht, die zur Phantasie wohl hinauf möchte, aber nicht kann.

Das zweite Blatt zeigt uns eine Dame im Badeanzug, die über den Strand in die Brandung geht; wir genießen mit ihr des erfrischenden Schauers, der von den Wellen herweht.

Das dritte bis sechste Blatt geben uns Kentaurenbilder. Drei nackte Reiter, die solch einen Gesellen durch Steppenland hin verfolgen. Dann in einer Felsenlandschaft ein Kentaurenpaar, das am Abhang lagert; der Eheherr ist sehr faul, die Gattin hat den Oberleib aufgerichtet und schaut hinunter nach den Bäumen am jungen Gießbach, die im Mondlichte so phantastisch aussehn. Auf dem dritten Bild: überschneite Felsenwelt, der Vollmond darüber, lugend aus unstätem Gewölk, und zuschauend den beiden Kämpen, bei denen es um einen Hasen geht hitzig wie auf Leben und Tod. Auf dem vierten eine Landschaft mit Bergsturz; drunten muß irgend etwas zu holen sein, denn die Familie ruft sich dazu zusammen — laß doch die dumme Schlange, Junge, und mach, daß du kommst! Auf allen diesen Bildern ist die Landschaft höchst stimmungsvoll und charakteristisch, besonders auf den dreien, die im Gebirge spielen: solchen Gegenden entwachsen solche Geschöpfe, es scheint uns nicht zum Verwundern, daß sie so vorweltlich sind.

Nun wandern wir aus dem Südlichen ins Nordische, aus der Antike zum Simplizissimus. Deutscher Wald. Der alte Einsiedler, wie er dem Jungen das Schreiben lehrt; der Knabe, wie er am Grabe des Greises betet; das Hausen der Soldaten; Simplizius, wie er in der Wald-Einöde auf einem Felsblock schreibt. Ist die deutsche Waldeinsamkeit oft schöner gebildet worden, als hier?



Dann ein unheimliches Waldstück: Roß und Reiter liegen tot unter einem mächtigen Baume, und der Wolf jagt die Krähen weg, seine Konkurrenten am Freitisch.

Als letztes Blatt der Reihe eines, das in seinem phantastisch grusligen Humor so toll ist, wie kaum ein anderes von Klinger. Drei höchst sonderbare Leute ziehen mitsammen auf Raub aus. Amor führt sie; stolz darauf, sitzt er stramm auf seinem geflügelten Fahrrad. Und er hält Bogen und Pfeil bereit, denn das Wild ist in Sicht. Ach, wie er schnell fährt! Aber zu langen Schritten ausgreifend mit seinen klappernden Holzbeinen hält sich das seltsame Roß doch gleich hinter ihm, das Roß Freund Heins, der Sarg, der das lange Maul mit den spitzen Nagelzähnen in vergnügter Erwartung schon vorschmausen läßt. Und nun kommt das große, für unsere Blicke so schrecklich undeutliche Ungetüm, das Jenseits, das nur auf Menschenhänden läuft, das Jenseits, dem unsre Tintengescheitheit um den Hals hängt und das sich aus all den Federn, die schon vergeblich über seine Geheimnisse zerschrieben sind, einen Kopfschmuck gemacht hat. Aus seinen Gewandfalten spähen die Gesichter: was für ein neuer Kamerad mag da vorn geholt werden?

BÄR UND ELFE. AUS DEN „INTERMEZZI" (NÜRNBERG, THEO. STROEFERS VERLAG)

DRAMEN

Klinger hat der ganzen Folge das Motto aus Hölderlins Schicksalslied vorgesetzt: „Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn", als Schilderer des Irrens, Frevelns und Leidens der Menschen unserer Zeit.

„Märztage" — auf drei Blättern drei Augenblicke aus dem Berliner Aufstand, die typisch sind. Zunächst Jubel über den „Sieg", Verbrüderung, Glücksrausch, dann das Vorrücken der Soldaten, das Verlassen der Barrikaden, zum Schluß die Überführung der Gefangenen nach Potsdam. Der Mondschein umgleitet den Zug wie eine stimmungsvolle Melodie durch die in ihrer Wirrnis wie erstarrten kahlen Äste der Bäume am Wege der Armen und mit tiefen Schatten überall zwischen dem fahlen Licht. —

Mit Totschlag hat ein plötzlicher Streit geendet, auf dem Pflaster liegt ein Erstochener, ein Weib kommt dazu. Der Mörder ringt mit dem Schutzmann, das Messer noch in der Hand. Wagen, Helfende, Neugierige — ein Großstadtbild von wilder Lebendigkeit. —

Am Wege im Buchenwald liegen ein paar Kleider und ein Brief, den der Finder weiterbefördern mag. Von dem, der ihn schrieb, ist nichts zu sehn; er wollte einsam sterben. —

Das Trauerspiel einer Mutter. „Eine Familie, durch den Krach verarmt" — aber mit dem Verarmen war's noch nicht getan, der Vater ist auch verlumpt. In einem Stadtviertel, wo die Dächer noch malerisch und die Wohnungen unter den Dächern noch billig sind, beginnt die Bildergeschichte. Also wieder mal ein Abendlärm, wie er auf diesem Schauplatze so alltäglich ist, daß die Plätterin mit dem Ballkleid im nächsthohen Stockwerk sich gar nicht viel deshalb umsieht. Wieder mal hat sich das Weib mit seinem Kind auf den kleinen Gang überm Hofe geflüchtet, weil der Säufer sie wieder mal mißhandeln will — je nun, die Nachbarn halten ihn ja! Aber im Kopfe des Weibes, das schweigend ihr schreiendes Kind schützt, hämmert's und zählt's: heute, gestern, vorgestern, alle Tage, alle Tage ist es so. Und das Blut in ihrem Auge wird zu einer Flut, die sie vor sich sieht und die um ihre Seele fließt, lockend mit ihrer Ruhe, mit Ruhe. Ach, diese Ruhe gönnt das Schicksal nur dem Kinde, nicht ihr. Das Kind blieb tot, als man's aus dem Wasser geholt, sie lebt noch. Und sie lebt als eine, die ihr Kind getötet hat. Über die Gerichtsverhandlung wegen Mordes wehen Schauer aus den dunkelsten Abgründen des Menschenelends. Es ist keine amtsmäßige Wohlrednerei, mit der heute der Anwalt spricht über die Angeklagte, die dort wie Stein geworden vor sich starrt. Und es ist kein Sinnen über juristische Spitzfindigkeiten, das die weißen Köpfe der alten Räte bewegt. Sie sind sich auch gut darüber klar, wie fraglich sogar in ihrem dürftigen Wert die einzige Hilfe ist, die das Ge-

richt mit dem Freispruch wegen Unzurechnungsfähigkeit so tiefem Leide verschaffen kann. —

Sie hatten den Mond vergessen, der machte sich nun den Spaß und übergoß sie durch die Wolken plötzlich mit Licht. Da sah sie der Gatte — ein Schuß, seine Ehre ist gerächt; der vornehme Herr drunten reckt die dürren Roué-Beine zum letztenmal aus. Nun flattern vor dunklem Himmel aufgescheucht die Tauben ob all der leichtsinnigen Pracht steinerner Fratzen, Putten, Festons und geschändeter Wappen. —

Müdegehetzt steht's in der engen Gasse, das junge Ding, sie, die gefehlt hat, weil sie liebte, müdegehetzt steht sie da, aber gesund, und also hungrig geworden nach all den Tränen. Da schwatzt und fingert ihr die alte Hexe vor, damit das Geschäft gelinge: sie solle nur sehen, viel besser noch könne sie's haben als ehedem, ganz fein könne sie's haben, sie solle nur vernünftig sein. Der Herr Auftraggeber im Hintergrund braucht seine Zigarre nicht erlöschen zu lassen; die Sache regt ihn nicht weiter auf, es wird sich schon machen — er hat ja Geld und die da hat keins. Die Alte schwatzt weiter, es macht sich schon.

AUFFORDERUNG AN DIE KRITIK ZUM KAMPF
Titelblatt zu den ersten beiden Auflagen von „Ein Leben“

EIN LEBEN

Der Maler, ein Wohlgewappneter hoch zu Roß, fordert sie alle zum Turney, die Historia, die Modernitas, die Pictura sacra und den alten Homer, aber sie gehen nicht darauf ein, sie bleiben ein jedes bei seinem Tun. Ein bizarr launiges Widmungsblatt, überlegener Selbstironie so wenig bar wie ironischer Überlegenheit über die andern. Aber vor diesem grausigernsten Werke wirkt's wie ein vorweg genommenes Satyrspiel, das wir wohl entbehren könnten. (Und so hat es Klinger in der Tat bei Neudrucken weggelassen. Illustration auf voriger Seite.)

Der Zyklus, in seiner Komposition der allerfreieste Klingers, beginnt mit einer doppelten „Prefacio". Eva unter dem Baume der Erkenntnis (ihr summt das Wort der Schlange im Ohr: „ihr werdet mitnichten des Todes sterben, sondern eure Augen werden aufgetan") und: Hexe und Hexenmeister, wie sie am Liebestranke brauen.

Dann sehen wir zum erstenmal auf die Heldin der Geschichte, ein Mädchen in jenem gefährlichen Alter, da aus dem Kinde ein Weib wird. Sie liegt wachen Auges im Bett, hingegeben dem Spiel ihrer erregten Phantasie. Die gaukelt ihr Männerköpfe vor, die auf sie einreden, die sie liebkosen und vor denen sie auch wieder erschrickt, — wie sich Drang und Beklemmung bei der Versuchung bekämpfen.

Der rechte Verführer ist nun da. Die Flut schlägt ihr über dem Kopfe zusammen, das Tierische zieht sie in die Tiefe hinab, und sie sinkt im Sinnestaumel und sinkt, der Steine nicht achtend, die man ihr nachwirft. Unten wartet die Schnecke, nach welcher der Schleim bleibt.

Wie sie aus ihrem Rauschtraum erwacht, sieht sie sich verlassen, ausgestoßen, verdammt. Ruhelos irrt sie umher, wie auf einsamer Insel im Weltmeer, auf dem kein Segel ihr Rettung verheißt.

Da nähert sich ihr nach dem Gemeinen das Gemeinere. Zwar noch stößt sie dem Alten mit dem Fuß ins Gesicht, der sie kaufen will.

Aber denen widersteht sie nicht mehr, die ihre Gunst minder plump umwerben. Und es schmeichelt ihr, wenn sich die Männer um sie streiten, wie die beiden Spanier dort um eine Dirne.

Merkt sie doch noch immer kaum, wie es tiefer und tiefer mit ihr bergab geht. Als Emanzipierte vielleicht, die ihr Leben „genießen" will, aber doch als „Künstlerin" fühlt sie sich wohl gar, nun sie sich als Balleteuse im Tingeltangel zeigt. Ihr Fühlen ist abgestumpft, mit ihren Reizen wirtschaftet allein der Leichtsinn.

Und bald hat er diese aufgebraucht: sie wird nicht mehr gesucht, sie muß suchen. Die Anmut der Jugend umschleiert das Gemeine nicht mehr, in seinem wahren Wesen steht es da: unsagbar häßlich.

Da trifft ihr Werben auf Spott bei denselben, die ihr einst zu Füßen gelegen, wie mit Tritten jagt man sie weg, nun ihr Anbieten ein Betteln ist. Ein Gast nur kehrt häufiger und häufiger bei ihr ein, einer nur, der Hunger. Keine Kupplerin kann sie mehr brauchen. Und

sie stöhnt auf in ihren Träumen, wenn scheußliche alte Weiber sie wegfegen wollen, wie mit dem Besen den Unrat, in die Gosse.

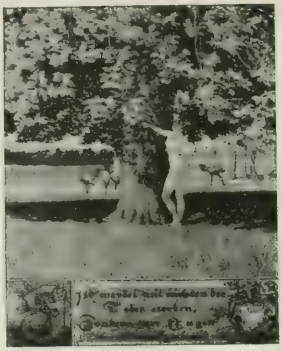
Gefesselt vom Alb sieht sie dann wieder ihren nackten Leib ausgeboten, von den Käufern gemustert und vom Markte verworfen.

Nicht eh es ihr klar geworden, was sie war und was sie ist, ertrinkt sie, ersäuft sie im Pfuhl. In jenem Pfuhl, der sich vor unsern Blicken ausdehnt zu einem Meer, dem unendlichen schwarzen Meere des Menschenelends.

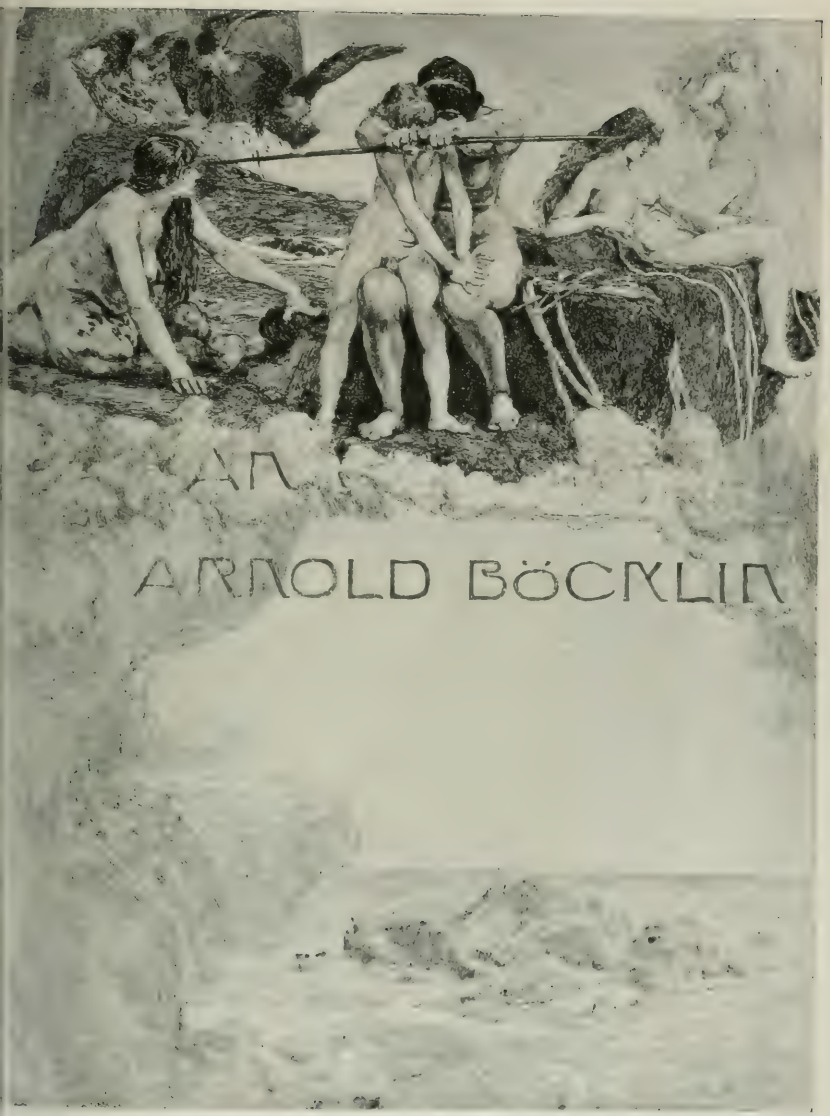
Die große Nacht. Eine Sichel schneidet lautlos durchs Dunkel hin, und so fällt ihr Leben hinab zum Genius des Schweigens.

Bevor wir von diesem Werke scheiden, ruft uns sein Schöpfer mahnend das „Richtet nicht!“ zu. Christus, der Gott der echten Liebe, wandelt doch erbarmungsvoll unter den Sünderinnen, die seine Hände küssen und sein Kleid. Die aber, die dort am Kreuze hängt, verkörpert zu einer erhabenen Gestalt, ist als Hälfte der ganzen Menschheit das Weib. Wir lesen das „Leide!“, das über uns allen steht. Und in der Liebe, die wahren Menschentums ist, legen wir des eigenen Weibes Haupt an unsere Brust, daß unsres Herzens ganzer Schlag widerhalle in ihrer Stirn, daß sie mit uns lebe und dulde als reine Genossin unseres besten Seins.

DIE WEIBHEIT AM KREUZE



WIR GEBEN DIESE WEITEREN KLEINEN BILDCHEN, AUF WELCHE UNSER TEXT ANSPIELT, DAMIT DIE POETISCHE KOMPOSITION DER GRIFFELKUNST-DICHTUNG „EIN LEBEN“ BESSER ERSICHTLICH SEI


AN
ARNOLD BÖCKLIN

EINE LIEBE

Wie im Innern der Erde das unerloschene Feuer, glüht in den Tiefen des Menschen die Leidenschaft. Über eine schöne Landschaft blikken wir hin, aber ein lebenvernichtender Lavastrom war's, der sie gebildet hat, als er zu den Klippen am Meer erstarrte. Vulkanische Dämpfe steigen mächtig vor uns empor. Und wie unser Blick mit ihnen sich hebt, verwandeln sie uns das Bild: auf einen Kraterrand selber blicken wir, der die ganze Welt überragt, wie der Ätna das eine Land Sizilien, und verkörpert harren auf ihm die Naturmächte der Leidenschaften. Der blöde Geschlechtsdrang lagert da, ein vielbusiges Kentaurenweib, menschlichen Angesichts und doch nur Tier, zu zeugen und zu gebären. Aber hinaus spähen erinyenhafte Weiber, die Stricke bereit zum Fangen, Fesseln, Erwürgen, nach Beute gierig, wie die kreisenden Geier dort, die bald hinabstürzen werden zur Jagd. In der Mitte erkennen wir die Göttin der Liebe, aber nicht die anmutig zarte ist's, sondern die harte, gewalttätige, düstre. Sie sieht ein Ziel, sie zeigt dem, der der vergifteten Pfeile waltet, wie er den Bogen richten muß, um es sicher zu treffen.

Es liegt weitab, weitab, dieses Ziel. In eine andere Welt, so scheint es uns, lenkt das zweite Bild unsern Geist, aber es ist dieselbe, in die uns das erste geführt hat, dessen Stimmung uns wie mit wiederkehrenden Tönen aus einem Präludium begleiten wird durch dieses ganze hohe Werk. Im Parke der Großstadt finden wir uns wieder. Dort in der modischen Karosse die modische junge Dame, deren Sinnlichkeit sich so leise und dabei so scharf in ihrer Erscheinung verrät, und im Hintergrunde der wohlgekleidete Herr, der ihr die Rose zuwarf und nun doch seine weltmännisch-gleichgültige Haltung so gut zu wahren weiß, — sie sind es, auf die der Gott der Leidenschaft gezielt hat.

Mit schnellen Schritten schreitet ihr Schicksal fort. Heimlich, des Nachts, hat sie ihn empfangen.

Beim Schlage der Nachtigallen werden sie eins. . .

Da ist ihr Los gefallen! „Illico post coitum cachinnus auditur diaboli" — ein Intermezzo von wilder Größe erhellt uns wie mit einem Blitzschlag das Einzelschicksal wieder zum Menschheitsleid. Adam und Eva, die nach dem Sündenfall verstoßenen, flehen um Gnade zu Gott und Teufel. „Ihr seid gerichtet!" herrscht der Tod ihnen zu, mit gellem Auflachen schwingt der Teufel in der Faust das Urteil. —

Und der Rausch beginnt dem Manne zu verfliegen. Ein Dämon zieht die Decke weg von ihm und dem Weibe, nun zeigt er sie beide dem Lustgesättigten im Spiegel der Erkenntnis, nackt. Und der Mann erstaunt, wie er sich und sie erkennt als das, was sie sind: haltlos über Abgründen schwebend erkennt er sich, an den dieses Weib sich klammert, das noch immer nur ihn erblickt und nichts umher, dieses Weib, diese Last.

Er ist geflohen. Mit ihm ihr Halt, mit ihm ihr Schlaf. Wenn sie sich matt an ihr Lager geschlichen, werden die Erinnerungen darauf lebendig und scheuchen sie davon, daß sie auf dem Bettrand sitzen bleibt. Dann redet der Mond mit ihr. Das Fenster reißt sie auf um Kühle. Da spiegelt wieder der Mond, der Vollmond auf den Scheiben. Und spinnt und spielt, und ein Bild schält sich daraus und verwischt sich wieder und schält sich wieder aus dem Lichtgeweb, das Bild eines Ungeborenen.

Gräßliche Gedanken verfolgen sie wie Visionen. An blendend weißer Mauer sieht sie sich schleichen, gealtert und verfallen, von den Menschen neugierig begafft, erbarmungslos verlästert, verächtlich belacht, und neben sich den Dämon, der sich zum Spotte den Strohkranz ins eigne Haar gesetzt hat und der ihr an ihrem Schatten zeigt, wie der Umriß ihres Leibes wächst.

Nun ist es geschehen, was das Ende ward. Da weint er, zurückgekehrt, sein Haupt an ihrem Haupt, weint, nun es zu spät ist. Tot die Mutter, tot das Kind. Und der es mit sich nimmt, der Mann im schwarzen Mantel, winkt dem Verführer dorthin, wo er allein noch Ruhe finden kann.

VERWORFENE SCHLUSSPLATTE AUS DEM VORIGEN ZYKLUS „EIN LEBEN"

„DA GELLT DAS HOHNLACHEN DES TEUFELS AUF.“ SIE SIND DEM TODE UND IHM VERFALLEN

VOM TODE

Was wird aus uns? Die Qual- und Hoffnungsfrage vom Menschenlos hat auch ihm wieder einmal die Stirne berührt, da hat's ihn denn hinausgezogen in den nächtig einsamen Garten am Meeresstrand. Nun sieht er dem Schmetterling zu, der die Lilie küßt — küßt in Wahrheit Unsterblichkeit ein reines Leben? Wie das Schwarz der Wolken mit dem Mondlicht, kämpfen seine Gedanken gegeneinander in Licht und Schatten. Und lebendig wird das Dunkel um ihn von den Stimmen des singenden Meers. Und lebendig wird um ihn das Dunkel von den Träumen seiner Seele, denn Bilder sieht er aus sich selber hinaus in die Nacht, Bilder vom Tode.

Aber noch erschaut sein erregter Geist nur einzelne Auftritte aus dem Weltentrauerspiel, nur gräßliche Einzelstücke, die wirr einander vorschieben und verdrängen.

Die Flut dort erzählt ihm, was sie in fremden Breiten sah. Schiffbrüchige, verschlagen auf einer Klippe im Ozean. Nach den Hungernden hungert's den Tod — nun naht sich dem einen der Proteus als ein Meerungetüm: als eine riesige ekle Schildkröte schleift er heran, gemächlich, der Beute gewiß, die sein Blick erstarren macht. Die beiden Genossen des Opfers retten sich, morgen werden sie den beneiden, der's dann überstanden hat. —

Sturm im Meer. Von den Wogen gehoben, gesenkt, geschleudert, gestürzt hält sich doch noch das gute Schiff. Da greift aus der Tiefe der Tod danach, und lachend kippt er's, wie ein übler Spielkamerad unter Kindern das Borkenschiffchen des andern kippt. In der stillen Wüste drunten, wo wie Kakteen die Korallen blühn, wird der einsame Schädel bald von Menschengerippen umgeben sein wie von Gestrüpp.

Vom Meere weg schweifen die Gedanken aufs Land. Der Tod hat eine schnelle Schlange, den Blitz. Das arme Weib da schleppte ihren Tragkorb vom Markte zurück die neue Landstraße her, an der ihr Dorf in der sandigen Niederung liegt. Einer der jungen Bäume ist abgeknickt. An dem fuhr die Schlange hinunter und biß sie tot. Da liegt der Haufen Ärmlichkeit. Und das Gewitter verzieht sich. —

Sommer, Hochsommer; das Korn ist schon gemäht. Es war heiß heute am Nachmittag, schwül und lautlos. Gegen den Abend hin sang das Waldesrauschen auf und sang so hold, daß die junge Mutter ihm lauschte und von ihm eingesungen ward in Schlummer. Nun singt es geheimnisvoll in den Traum, den sie von der Zukunft des Kindes träumt, das im kleinen Wagen neben ihr ruht. Und wie sie von der Zukunft des Kleinen träumt, kommt leise zu ihm eine weiße Gestalt und geht mit ihm ruhig hin zum Busch, zum Wald, zum Lande hinter dem Walde, wo die Sonne untergeht, zum fernen, fernen Lande. Die Träume wandeln weiter, hellsehend und doch für das Wirkliche blind, feierlichen Schrittes im Mohn. —

Den weitherrschenden Tyrannen, vor dessen Angesicht ein Zittern ging über die Tausende — wie der Windhauch ein Papier vom Tische bläst, so blies ihn der Tod vom Thron. Verröchelt ist er, verlassen wie ein Käfer, der sich an der Nadel zu Tod krümmt. Was lag an seinem Leben, das gleichmütig so viele Leben zertrat? Hören die Krieger davon, die draußen im Feld auf der Wacht stehn, wird seine Krone vor ihnen vorüberfallen, als wär's eine Sternschnuppe, aus der Nacht in die Nacht.

Wo im Gebirge die Eisenbahn mit kühner Kurve den Abgrund umgeht, hat sich der Tod behaglich über die Schienen gelegt. Wie ein Kind, das wartet, was Hübsches kommen mag, hält er den Finger am Mund: Das wird ein fröhlich Poltern geben, wenn der Zug entgleist! Und lustige Bilder malt er sich in der Vorfreude aus: die verbogenen Schienen, das verschnaubende Dampfrohr und die Köpfe der Opfer, der großen und kleinen, der jungen und alten, wie sie sich im Todeskampfe gar so drollig verzerrn. —

Ein Bauer geht hinter dem Pfluge her, der Saaten gedenkend, die er einheimsen werde. Da kommt ein Riemen dem Pferd vor den Fuß, er bückt sich danach, das Tier schlägt ihm den Huf vor die Stirn. Und zum durstigen Boden, der sein Blut säuft, zieht ihn ein Knochenarm, — weil das Pferd ein Riemen gedrückt hat. —

Armut, schwere Armut. Der Weib und Kind kümmerlich genug, aber doch ernährt hat, ist dem Wink des Gerippes gefolgt, als es der fiebernde Blick seines Auges im Dunkel dort stehen sah; im Stuhl sitzt ein Toter. Sein Weib starrt aus der Dachluke hinaus. Wird sie das dürftige Kind erhalten, das er ihr gelassen hat? Kann sie's überhaupt? Und wenn sie's dem Elend erhalten kann, soll sie's? Neben dem fertigen Grabe wird an dem zweiten geschaufelt. —

So heben und wandeln sich die Bilder vor dem inneren Auge des Mannes dort im Garten. Und wie sein Geist ihren Zauberscheinen länger und länger folgt, erkennt er sie mehr und mehr nicht nur als lose Stücke, sondern als Teile. Die einzelnen Töne klingen in Eines zu Akkorden, und die Akkorde weben sich aneinander zur Melodie, und allgemach beginnt er zu verstehen das Hohe Lied vom Tode.

„Wir fliehn die Form des Todes, nicht den Tod, denn unsrer höchsten Wünsche Ziel ist: Tod." Die Furcht ist's, was ihn sieht als Ungeheuer des Wassers, der Erde und der Luft, das die Erjagten zerfleischt. Wer aber ausgefürchtet hat, wie schläft er doch in seinem Sarge so festen Schlaf! Mit Kind und Kindeskind zog in die Wüste der Patriarch, da sahn sie alle den Herrscher nahen. Nun fliehn sie ihn in Verzweiflung, als er sie grüßt. Der Greis allein, der kennende, sieht durch die Erscheinung das Wesen auch jetzt; anbetend neigt er sich, und ihn segnet die Palme des Friedens. —

Und die Gedanken wachsen an Größe auf.

Der zweite Teil des Klingerschen Werks beginnt und damit die höchste Steigerung, welche das Lied vom Tode in der Bildnerei eines Volkes irgendeiner Zeit erreicht hat.

Der Christen und der Juden Gott und Zeus und die Götter Asiens und sie alle, die des Menschen Seele geschaffen hat, sie hangen ja auch nur gleich Irdischen an steiler Wand und sehn die Göttergenossen stürzen, die des nämlichen Ursprungs sind wie sie. Ruinenhaufen werden aus den Stätten der Menschen, wie dürre Stümpfe aus Blütenbäumen. Wann kommt unser Ende? Das Schicksal, das über Irdischen und Göttlichen ragt, wann wendet es das Stundenglas, wann hebt es die hemmende Hand vom Krater des Verderbens? Wie sollte sich's kümmern um dieses blinde Menschenkind, das „rein im Leben und von Verbrechen frei" dem Abgrunde zuschreitet, den es nicht sieht!

Der wahre Herrscher ist der irdische nicht. Dem wahren entrönnest du nicht, und wenn du der Menschen-Beherrscher wärst, der allein gebietende: irgend etwas geböte doch in dir noch über dich. „Weite dein Reich, Glorreicher, führe Krieg!" Die Großen seines Reichs verlangen es, Brandfackel und Schwert bieten sie ihm: „Führe Krieg!" Sein Knabe, sein Erbe sogar spielt schon mit dem Dölchlein. Du Fürstin und, Herrscher, du — was fragt ihr euch mit dem Blick? Ihr fühlt, wer der Bischof ist, der kniend euch die Symbole reicht. Und nehmt sie doch. —

„Wir wissen ja nicht . . ." Nein — was wissen wir! Im Dunkel liegt das Lebensweib, das im tiefsten Schlafe schaffend alles Werdende träumt. Was wissen wir, als daß wir uns sehnen, zu wissen! Der Mensch dehnt sich ins Licht empor und über das Leben zielt er fragend hinaus ins Licht. Halte dein klopfendes Herz, daß es nicht springt! Da hebt es sich lichtumflossen empor und es blickt dir entgegen! Was siehst du? Dein Spiegelbild siehst du, Philosoph, nichts weiter als dich selbst, du Narr! —

Aber als Künstler, Mensch, als Genie, da wandelst du auf den Höhen dahin, die Schöne neben dir, zwischen den Blumen, unter den Wipfeln, das Herrlichste unter dir von Land und Meer. Ei, so genieße! Wie, stört dich, Übermensch, der heimliche Klageruf hinter dir, weil er ein Mahnruf ist? „Auch die ist da?" Wie stolz du tust, wie sicher du dich wähnst: Kein Blickchen zur Seite – oder du weißt es, daß du es nie vergißt: irgend etwas fingert nach dir, und ob es zwiefach gefesselt sei, und seine Hände sind wachsende Krallen. —

Krallen — da stoßen die Räuber zu den Fenstern hinein — her mit dem Fraß! her mit dem Fraß! — und setzen sich lauernd aufs Bettgestell, wartend, bis der da der ihre wird. Die Pest, die Pest! Du Tapfere, die du mit Kreuz und Rosenkranz die Opfer schützen willst, du rettest keine, du rettest dich selber nicht. —

Und Krieg ist, Krieg! Der Ungeheure lagert über den Flammen der Städte, der Ungeheure, der Blut nur von der Schneide wischt, damit sie nicht roste — er lagert, so groß wie der Horizont. Das Menschengewirr vorn? Für den da ist das nur gleichgültiges Herdengewusel, was dort über die Brücke zu flüchten sucht: der eine höchstens ist Dämon seiner Art, der schemenhafte Reiter. —

Ist Krieg, kommt das Elend. Für die meisten sieht's heute noch nicht viel anders aus, als damals, da die Pyramidenerbauer frohnten, deren Schatten durch die Jahrhunderte hin am Himmel geistern. Totgeplagt an der Seele, zu Tieren gemacht am Leib, schleppen sie Stunde auf Stunde an der Last, Sklaven im Joch. Nun sind sie so weit, daß ihnen des Herrn Vorteil ein paar Minuten Rast gebietet, sie könnten sonst für weitere Ausnutzung unbrauchbar werden. Das Joch behalten sie auch jetzt auf den Nacken, wie sie zusammengesunken sind, viel zu elend zur Empörung, viel zu schwach selbst zur verhaltenen Wut — rastend, um gefüttert zu werden und ihre Notdurft zu stillen. Mittlerweil schachert der Jud, und der Peitscher flicht einen neuen Knoten in seine Geißel. Was aber wird hier geschleppt? Wie ein Sinnbild des Luxusprunks das gemeißelte Marmorkapitäl mit dem Imperatorenkopf in Lorbeer: der Reichtum und der Herrscher, die sind es, was das Elend fährt. —

Und doch! Es ist etwas in dir, daß du nicht verzweifeln kannst. Und doch! Hat das Denken Fetzen auf Fetzen die Flitter abgerissen, die wir gewoben und genäht und bestickt haben, um mit Eitelkeiten die Blößen unsres Ichs zu decken — gerade dann reckt sich unser Ich empor. Die wir nur Menschen sind, nun fühlen wir's, wie viel wir sind. Um uns auf dunkelm Boden die Schlangen, aber jenseit des Elends ist noch ein Reich. Hoch aufgerichtet schauen wir. Das Licht! Und wenn wir es schauen, kommt es zu uns und umflammt uns mit unirdischem Gruße Brust und Haupt. —

Heran, Versucher, jetzt fängst du uns nicht mehr! Du Teufel da, in alle Köstlichkeiten des Irdischen gehüllt, laß du dein Herrscherdiadem gleißen, es gleißt ja doch nur über dem Niedrigen! „Willst du dich im Dienste des Niedern verherrlichen oder im Dienste des Hohen vernichten lassen?“ — zu jedem, der über dem Pöbel ragt, trittst du, Versucher, noch heut und immerdar, wie zu Johannes in der Felsenwüste. Und sie sind die Träger der Menschheit, die, welche dir trotzen. —

Am Wohle des Einzelnen liegt ja nichts. Die Menschen sterben, die Menschheit bleibt! Da starrt erkaltet, die gestern noch glücklich war, das Lächeln des Mutterglücks erfroren auf dem Mund. Auf ihr kauert das Kind, das Mündlein zum Weinen verzogen: „Warum regt sich die Mutter nicht, ich brauche sie doch!“ Aber es lebt. —

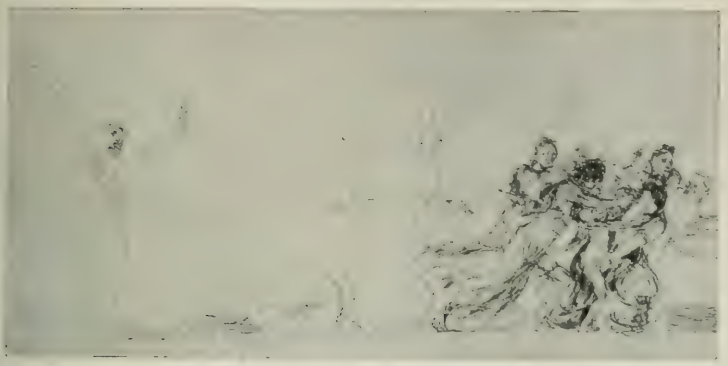
Der Erdenruhm selbst, nach dem eine Seele lechzen mag, wie lange posaunt er denn einen Namen über den Raum? Auch Fama, das schöne Weib, ist dem Tode verfallen. Geflügelt, aber ehernen Trittes schreitet die Zeit, gefräßige Ottern ihr Haar, ihre Waffe der zertrümmernde Hammer, mit zermalmendem Fuß auch über den Ruhm.

Aber sie ist ewig, die Schönheit. Ohnmächtig wütet sich an ihr der Tod ab, nur neue Formen schaffend, wie millionenfach er vernichte, nur mehrend der Gestalten Mannigfaltigkeit und Fulle. Und wenn das Meer aus seinen Fernen die langgestreckten Wogen herführt in fest-

lichem Rhythmenschritt, bis sie tönenden Grußes niedersinken vor uns, wenn der Wind durch die Bäume heilige Hymnen rauscht vom ewig erneuten Grünen und Blühen, von immer herrlicherm Früchtetragen und Samenstreun, und wenn der Himmel unser Auge das blaugoldige Licht der Unendlichkeit trinken läßt, in der die Sonnen rollen — dann sinkt unser ganzes Sein in das Gebet, das beseligt.

FRÜHERE FASSUNG DES KÜNSTLERS (DIE HALTUNG DER HINTEREN GESTALT IST ANDERS, DAS VERGANGENE „KRALLT“ NOCH NICHT)

ENTWURF ZUM TODE ALS HEILAND



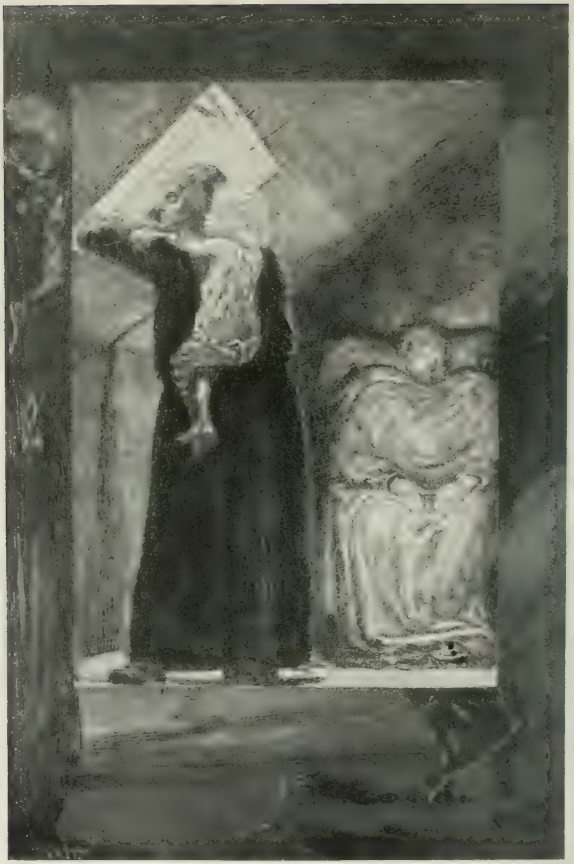
DER TOD ALS HEILAND

DER BAUER

DER TOD AUF DEN SCHIENEN

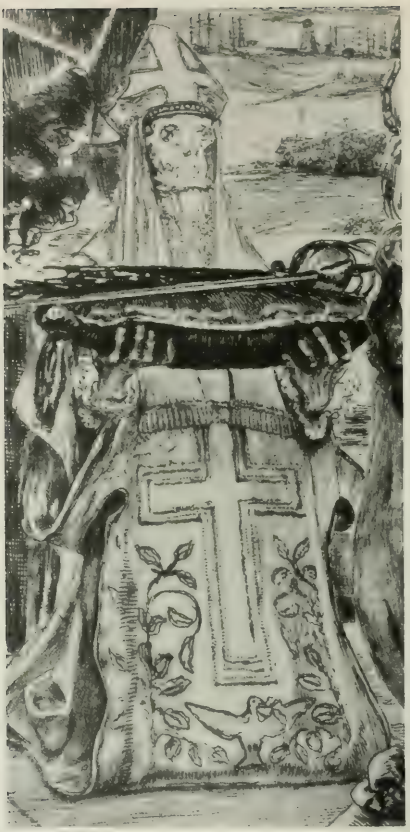
DIE BOTENFRAU

DER TYRANN



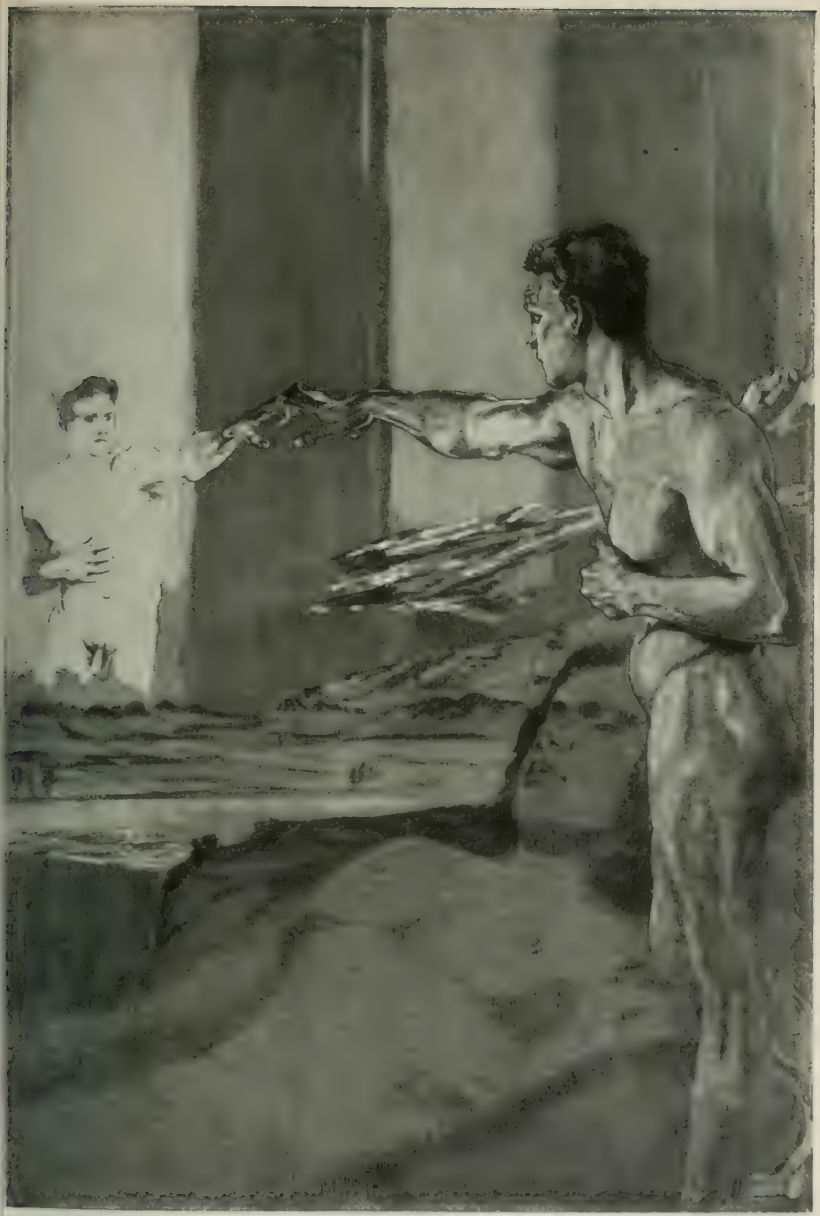
DER TOD IN DER DACHSTUBE

DER REINE UNTERM SCHICKSAL
(HIERMIT BEGINNT DER ZWEITE TEIL DES ZYKLUS. VGL. TEXT VON S. 69 AB)



EINZELHEIT AUS DEM „HERRSCHER“

ÄLTERE VERWORFENE FASSUNG DES „HERRSCHERS“



DER PHILOSOPH

DER KÜNSTLER
(VGL. DIE FRÜHERE FASSUNG S. 72. DIE KLAGENDE GESPENSTISCHE IM HINTERGRUNDE IST HIER ZUR BEDROHENDEN GEWORDEN)

DIE PEST

DER KRIEG

DAS ELEND

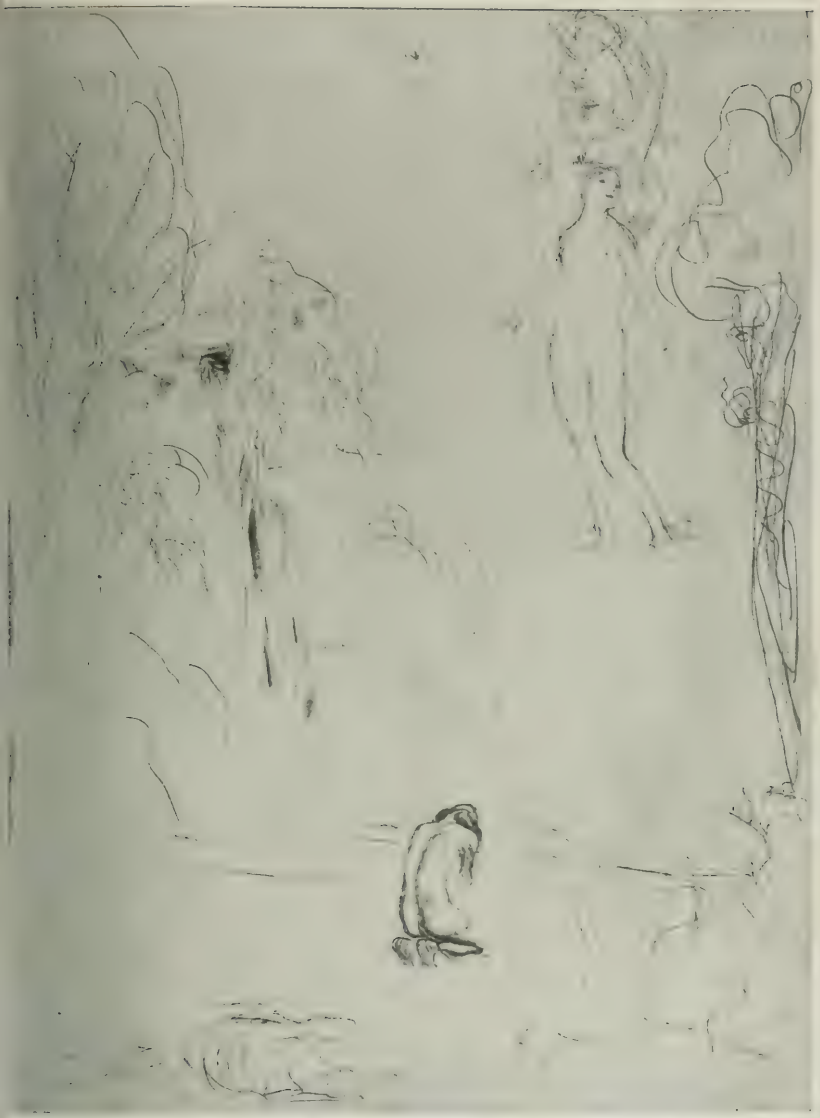
UND DOCH!

DIE VERSUCHUNG

MUTTER UND KIND
(„DER EINZELNE STIRBT, DAS GANZE LEBT")

DIE ZEIT UND DER RUHM

AN DIE SCHÖNHEIT



VERWORFENE SKIZZEN ZU „AN DIE SCHÖNHEIT". DER VERSUCH, SIE ALS GÖTTIN ZU VERKÖRPERN, IST RECHTZEITIG AUFGEGEBEN

DAS BEMÜHEN UM DEN AUSDRUCK DES KINDES IN DREI FASSUNGEN.
„DER EINZELNE STIRBT, DAS GANZE LEBT." DAS KIND ALS MÖRDER,
ALS BRUTALER STARKER, ALS NICHT VERSTEHENDES JUNGES GESCHÖPF.
ERST BEI DER ENDGÜLTIGEN LÖSUNG SPRIESST HINTER DEM KIND
DAS JUNGE BÄUMCHEN AUF.
MAN BEACHTE AUCH DIE WANDLUNGEN IM GESICHT DER TOTEN

BRAHMSPHANTASIE

Klinger eröffnet und schließt die erste Reihe dieser Blätter wie mit einem gezeichneten Vor- und Nachspiel mit zwei Vollbildern, die Veranschaulichungen der beseelenden Macht der Musik sind. „Akkorde" und „Evokation" sind sie genannt; wir wollen sie vorwegnehmend betrachten.

Auf einem nüchternen hölzernen Gerüst, das den Gedanken an eine Symbolisierung der Kunst im Alltag an uns vorüberhuschen läßt, sitzt der Spieler vor seinem Instrumente am Meeresstrand, den Blick auf die Noten geheftet, neben sich die geliebte Frau. Da, nun sich die Noten zu Tönen beleben, beginnt die Seele des Spielenden auf den Wogen der Musik hinauszuschweben, wie der Mensch dort im Kahne auf den Wogen der See zu ernsten Heiligtümern strebt, und ein wundersames Sichverwandeln beginnt in der Landschaft. Die See, das felsige Ufer drüben, die Wolken, die über ihm hinstreichen und aufwachsen: wir spüren es, all das wird mehr als Wasser, Stein und Luft. Sieh: aus der Tiefe hebt sich eine riesige Harfe, ein Haupt ist darauf und auf diesem Haupte ein muschelartig Gebild, als rauschten in ihr, wie in der Muschel, die Geheimnisse der Flut. Töchter der See tauchen auf und greifen nach ihren Saiten. Aber der Zauber der Musik beginnt erst; der Spieler droben sieht von all dem Werdenden noch nichts.

Er spielt und spielt, die Macht der Töne wächst. Jetzt blickt er auf — das schildert das zweite Blatt —, und zu neuem Leben durchgeistigt erscheint ihm nun, was ihn umgibt. Emporgerauscht ist die Harfe, die toten Höhlen in ihrem Haupt haben sich gefüllt mit mächtig blickenden Augen, durch die singenden Saiten aber grüßt statt des verschwundenen irdischen Weibes den Spieler das göttliche, das alles nur Erdenmäßige wie Maskentrödel von sich geworfen hat. Zu höherer Ordnung verwandelt scheint selbst das Geländer des Gerüsts, wie der Begeisterte Edleres auch im Gewöhnlichsten erkennt. Und Berge und Himmel über dem singenden Meer sind Gestalt geworden: was tot war, ist erweckt im Stein und sichtbar geworden in den flüsternden Lüften. Nun lebt in einstiger Herrlichkeit das Göttliche der Natur aufs neue, und ihre Titanen sind wieder erwacht zum Kampf.

Wenden wir uns den einzelnen Liedern zu. Mit der „Alten Liebe" von Karl Candidus beginnen sie.

Es kehrt die dunkle Schwalbe
Aus fernem Land zurück,
Die frommen Störche kehren
Und bringen neues Glück.

An diesem Frühlingsmorgen,
So trüb verhängt und warm,
Ist mir, als fänd ich wieder
Den alten Liebesharm.

Es ist, als ob mich leise
Wer auf die Schulter schlug,
Als ob ich Säuseln hörte,
Wie einer Taube Flug.

Es klopft an meiner Türe,
Und ist doch niemand draus;
Ich atme Jasmindüfte
Und habe keinen Strauß.

Es ruft mir aus der Ferne,
Ein Auge sieht mich an,
Ein alter Traum erfaßt mich
Und führt mich seine Bahn.

Ein junger Mann, hingestreckt an dem Altan seines Hauses, hinter dem die italische Stadt sich lagert, träumt über die Liebesbriefe hinweg, die er vor sich ausgebreitet hat, den Genius der Träume selbst neben sich, den phantastischen mit den Flügeln aus Pfauenfedern. Darunter ein traumhaftes Gebild, als Gegenstück zu dem bekannten „Mühlrad", das uns im Kopfe herumgeht, eine Art von „Traumrad", das mit seinen bizarren Larven über unsern Hag herabrollt. Spielend mit der Musik behandeln kleinere Zeichnungen das Sehnsuchtthema. Da steigt die schwalbenumflogene Burg vor dem inneren Auge des Mannes empor, in deren Schatten er mit der Geliebten gewandelt, der Berge gedenkt er, die sich jetzt türmen zwischen ihr und ihm. Zwei Seitenleisten erinnern uns, wie in Abänderung des Heineschen Liedes vom Fichtenbaum und der Palme, an das gefesselte Sehnen des Mannes, das sich aufbäumt, und an das stille Ertragen des Weibes, das sich ergibt, wenn ihm auch über den Rosen der Liebe das leibhaftige Philistertum im Neste sitzt, das ja für Klinger immer wie Krokodile ausschaut.

Es folgt das böhmische Volkslied „Sehnsucht".

Hinter jenen dichten Wäldern
Weilst du, meine Süßgeliebte,
Weit, ach weit!
Berstet, ihr Felsen, ebnet euch, Täler,
Daß ich ersehe,
Daß ich erspähe
Meine ferne, süße Maid!

Ein elementarer Ausbruch sinnlicher Sehnsucht, in seiner besondern Erscheinung beim Manne hier, beim Weibe dort. Ihn faßt mit sehender Geisterhand aus monddurchleuchteten Lüften das Bild der Geliebten plötzlich an, ihn, der wie ohnmächtig gegen sein wildes Verlangen an

einem Baum davon niedergezwungen ist.* Sie hat der Vollmond geweckt, der noch durchs Fenster über die Wand geistert, und nun sitzt sie nackt auf dem Bettrand, zusammengedrückt, die Hände vor dem Gesicht. Da windet es sich neben ihren Füßen vor und schmiegt sich an ihr herauf, und aus der Schlange, der Versucherin, wird der Arm, wird die Hand, die ihre Hände preßt.

Darstellungen von wild erregter Leidenschaftlichkeit. Sie werden begleitet durch die beiden Bilder der Seitenleisten: dunkle Bäume, die sich in reglosem Wasser dunkler noch spiegeln, Bilder, die voll sind von verhaltener Leidenschaft, wie die Lenauschen Schilflieder.

Ein italienisches Gedicht, das Heyse übersetzt hat:

Am Sonntagsmorgen zierlich angetan,
Wohl weiß ich, wo du da bist hingegangen!
Und manche Leute waren, die dich sahn,
Und kamen dann zu mir, dich zu verklagen.
Als sie mir's sagten, hab' ich laut gelacht
Und in der Kammer dann geweint zur Nacht.
Als sie mir's sagten, fing ich an zu singen,
Um einsam dann die Hände wund zu ringen.

Ganz wenig ausgeführt: eine nackte Schöne, die kokett einen Triumphwagen lenkt, darunter, mehr durchgebildet: ein trübseliges, armes Mannsgesicht. Dann, wie aus einem Traume festgehalten: ein blinder Mann, der, im Sumpfe sinkend, sich vergebens an den Blumen halten will, um welche die Schmetterlinge spielen.

Nun das Allmersche Lied „Feldeinsamkeit".

Ich ruhe still im hohen grünen Gras
Und sende lange meinen Blick nach oben,
Von Grillen rings umschwirrt ohn Unterlaß,
Von Himmelsbläue wundersam umwoben.

Die schönen weißen Wolken ziehn dahin
Durchs tiefe Blau wie schöne stille Träume,
Mir ist, als ob ich längst gestorben bin
Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.

Zunächst ein Bild, das die Lage des Sprechenden vergegenwärtigt. Im welligen Wiesenlande hingestreckt liegt er da, über sich den weiten Himmel. Als Randleiste daneben eine phantastische Um- und Tiefendeutung: der Mensch ist Mensch geblieben, aber im Gefühl seiner Kleinheit ist er niedergesunken vor einem riesigen Gotte der Fruchtbarkeit, in den sich das Wiesenland verwandelt hat, zusammengefaßt in ein mystisch Symbol der Sonne steht der Himmel darüber. Zwei Häupter, die Wang an Wang durchs Dunkel schweben, deuten noch auf die Träume.

* Eine zweite schöne Fassung zu dem Gedanken der fernen Geliebten bilden wir ab.

Eine Strophe von Friedrich Halm:

Kein Haus, keine Heimat, kein Weib und kein Kind,
So wirbl' ich, ein Strohhalm, in Wetter und Wind!
Well' auf und Well' nieder, bald dort und bald hier;
Welt, fragst du nach mir nicht, was frag ich nach dir?

Klinger hat diese Verse wie ein Vorspiel zu dem Folgenden verwendet und dies auch äußerlich dadurch angedeutet, daß er die oberste Druckzeile in gleiche Höhe mit dem Meereshorizont der „Evokation" gerückt, die nebenan steht. In einer höchst merkwürdigen, durchaus an musikalisches Schaffen erinnernden Weise findet er jetzt den Übergang zum Schicksalsliede und zieht so in der Tat das ganze Werk in eines, eben in eine Brahms-„Phantasie" zusammen, entsprechend den Phantasien der Tonsetzer über künstlerische Gedanken. Die vorhergehenden Gedichte ergeben, zusammenhängend aufgefaßt, für den Erlebenden die Stimmung dieser Strophe. Nunmehr erweitert ihm die Kunst durch ihre „Evokation" sein kleines Weh zum Symbol des großen der Menschheit, und sie befreit ihn, indem sie ihn wachsen läßt in ihrem Anblick. Poetisch ist also hier ein ganz ähnlicher Vorgang, wie bei „Vom Tode": der zweite Teil hebt sich aus dem ersten und hebt den ersten mit.

Den Kampf der Titanen stellt die Phantasie vor unser Auge, dem Menschen zeigt sie nach dem Menschenlos das Übermenschenlos.

Da streiten sie gegen die Olympier. Ein Ringen von Schatten und Licht, von Massen und Linien. Die himmelstürmenden Titanen, dämonisch häßlich und in der Sehnigkeit ihrer Gestalten doch von eindrucksvoller Formengröße, ungestüm wie verkörperte gemeine Naturkräfte, riesenhaft und hart wie Felsen, aber wie Felsen aus Metall. Die Himmlischen, die sie vornehm erwarten, schön wie aus Licht gebildet, auf den adligen Zügen mehr noch Ekel als Haß, schnellen auf sie Pfeile wie auf gräßliches Gewürm.

Nach der Schlacht zehn großer Jahre werden die Titanen besiegt, als die Götter die Hunderthändigen sich zur Hilfe rufen. Nun liegen sie überwunden, gleich ungeheuren Wolkengebilden anzuschaun, in der Nacht des Tartaros. Droben aber berät Athene den Prometheus über die Erschaffung eines neuen Geschlechts, der Menschen.

Für diese, die noch in der Finsternis Tastenden, raubt er das Feuer. Als eine Fackel bringt er's, herniederschwebend durch weite, weite, tiefe Nacht, durch die sich der Schein des Lichts fern hinzieht bis zu jenem Wolkenriß droben, wo der Äther der Seligen schimmert. Die Dunkelgeborenen begrüßen ihn staunend noch, halb nur verstehend, was dieses Geschenk denn sei.

Doch bald erfassen sie's alle. Und um den Flammenaltar im Haine bewegt sich der edle Reigen der großen Freude.

Den Prometheus aber, der ihnen das Herrliche gebracht, ihn tragen Hermes und der Adler des Zeus hoch überm Meere hin zum fernen Kau-

kasus, beide in entschlossener Starrheit, Diener ihres Amts, kalte Vollstrecker des höchsten Willens.

Wie die Titanen haben die Olympier den Titaniden besiegt. Stolz mit dem Zepter, den Besiegten wie ein Opfer zu seinem Fuß, thront Zeus, und anbetend huldigt ihm die Welt. Doch den Stier, den sie schlachten, werden sie ihm darbringen mit demselben Feuer, das ihm geraubt ist, und dessen Rauch aus ihren Hütten steigt. Leise im Vordergrunde keimt die erste geordnete Saat der Kultur.

Jetzt ist in uns die Stimmung erzeugt, dem „Schicksalsliede" Friedrich Hölderlins, vielleicht der großartigsten Hymne der ganzen deutschen Dichtung, mit voller Hingebung zu folgen.

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller,
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

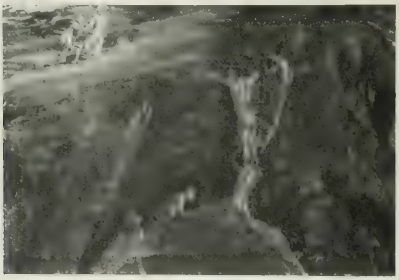
Das erste Bild: Meeresstrand, an dem die Leiber der Besiegten anspülen, indes in den lichten Wolken droben Zeus und Hera gelassen thronen. Sphinxartig ragt ein riesenhaftes Haupt und eine Schulter aus dem Ufersand, das übrige der Gestalt ist im Boden vergraben, gefesselt zu machtlosem Erdulden. So blickt ihr schmerzerfahrenes Angesicht in Ergebung zum Himmel auf, das Leiden der Nicht-Göttlichen spricht daraus in stummer Sprache. Aber was seine Stirn sinnt, das zittert über in die Harfe des greisen Sängers, der an ihm lehnt.

Mit kleineren Bildern begleitet, umdeutet und umleuchtet nun Klinger die Hauptempfindungen des Schicksalsliedes. Hier verschmachtet ein Weib, das vor der Sonnenglut den kargen Schatten gesucht hat, unter der Wüstenpalme, in welcher der Geier schon wartet. Dort sucht, er-

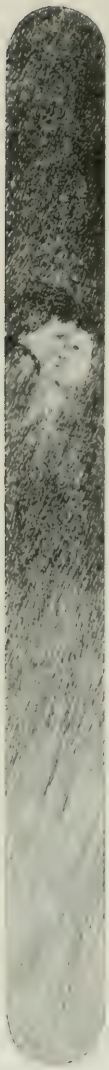
trinkend selber, ein Verzweifelnder sein ertrinkendes Weib zu retten, während der Himmlische droben gleichgültig darüber wegblickt. Wie das Körper gewordene Sehnen — und doch liegt auch anderes in dieser herrlichen Gestalt: Ergebung, Gebet, Klage und Anklage —, hebt sich die große Liebe, hebt Aphrodite sich aus Wogen, die mit Leibern spielen. Hier wieder zieht ein Polyp den Menschen hinab. An senkrechter Wand suchen dort sich Klimmende zu retten. Hier lastet ein Meerungeheuer auf einem Schiffbrüchigen, während dessen Genosse den Strand entlang flieht (auch die Vorstellung vom Ahasver, der vorbeieilt, geht uns bei dieser Gestalt durchs Bewußtsein). Eine Lawine zertrümmert des Menschen Haus, erstarrt blickt er auf den Untergang seines Heims, mit dem seine Söhne zerschmettert werden; nur er, der Greis, ist gerettet, und dort sein altes, verkümmertes Weib, das schon vor einer Leiche kniet. Und hier, auf dem Rappen — aus einem grausigen Traume her — der Tod als Ritter: er winkt der jungen Frau, die zwischen den Blumendüften der Wiese den eisigen Hauch fühlt, der sie ans Herz greifen läßt. Dann eine Gestalt, die sich nach unten verliert, wie fallender Regen — eine traumhafte Umschauung der „Wasser ins Ungewisse hinab". Dort die göttliche Hand, die kalt das Lot aus der Wage reißt, Menschen darunter, die sich hinter dem Pfluge mühen, — aber hinter ihnen sproßt aus den Furchen eine Saat von Schwertern, statt von Halmen.

Brahms läßt sein Werk nicht so schmerzlich entsagend schließen, wie der Dichter, es klingt wie mit tröstender Prophezeiung aus. Dem entspricht das Schlußbild der Prometheus-Reihe und des ganzen Werks: es zeigt den Befreiten. Von des Erlebten Fülle überwältigt, hat der Herrliche sein Haupt in die Hände versenkt, während Herakles, der Erlöser, beglückt auf ihn hinschaut. Vom Meere her staunen die mitleidigen Okeaniden empor, und in feierlicher Pracht dampft und loht der Himmel.

So schließt auch dieses bei aller Freiheit der Einzelgestaltung fest geschlossene Kunstwerk Klingers mit großen versöhnenden und verklärenden Akkorden.



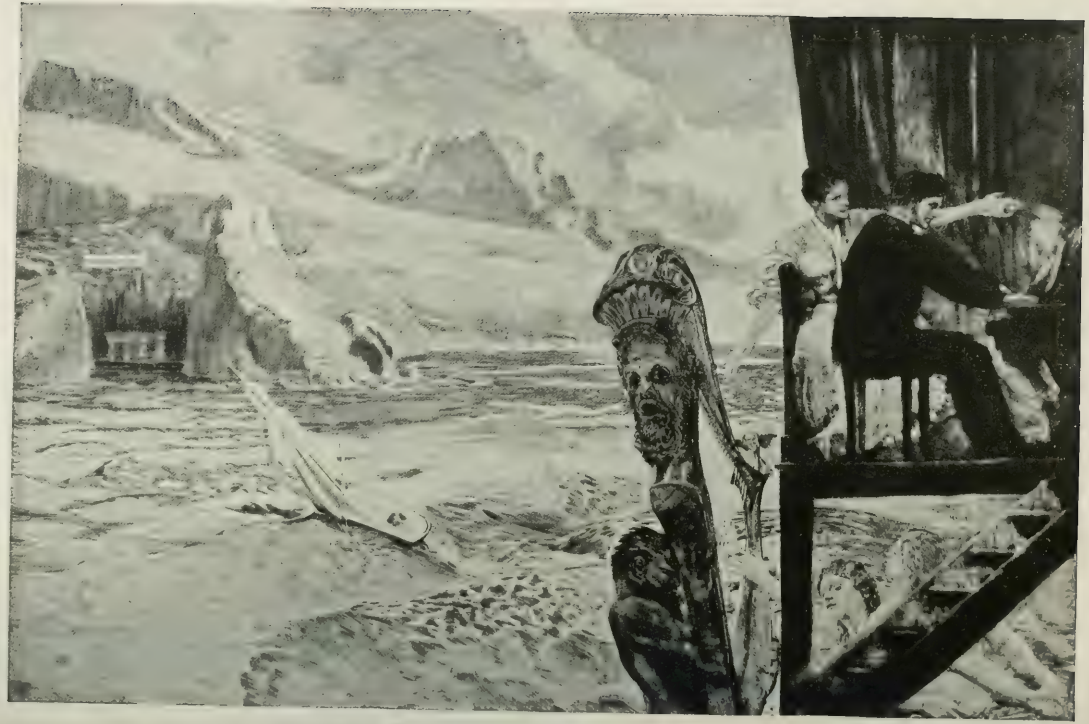
PROMETHEUS ZUM FEUER GEFÜHRT.
VERWORFENE PLATTE



BEISPEIL KLINGERSCHEN „SYMBOLISIERENS“. IN DER MITTE DER RUHENDE IM GRAS. LINKS DIE UMSETZUNG DES GEFÜHLS; PAN, BEI DEM ER KNIET. RECHTS DIE SCHWEBENDEN SEELEN IM RAUM. BILDNERISCH DREI MOTIVE AUS EIN UND DERSELBEN STIMMUNG. ZUR „FELDEINSAMKEIT“

DIE FERNE GELIEBTE. VERWORFENE PLATTE.
VGL. HIERZU AUCH DAS BILD AUF S. 131

DER WINKENDE TOD

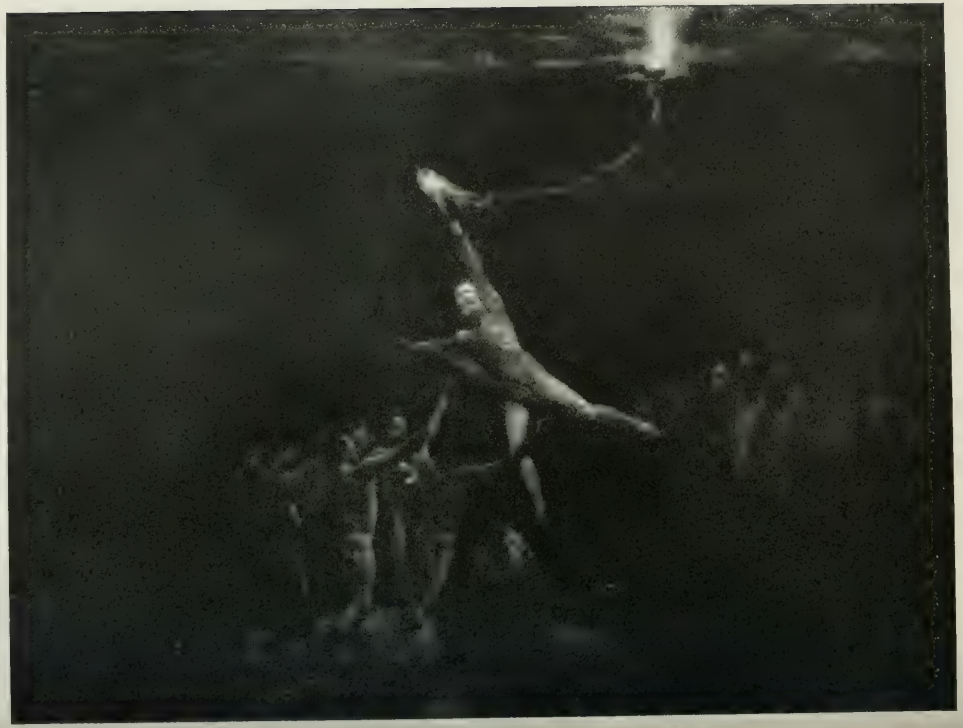


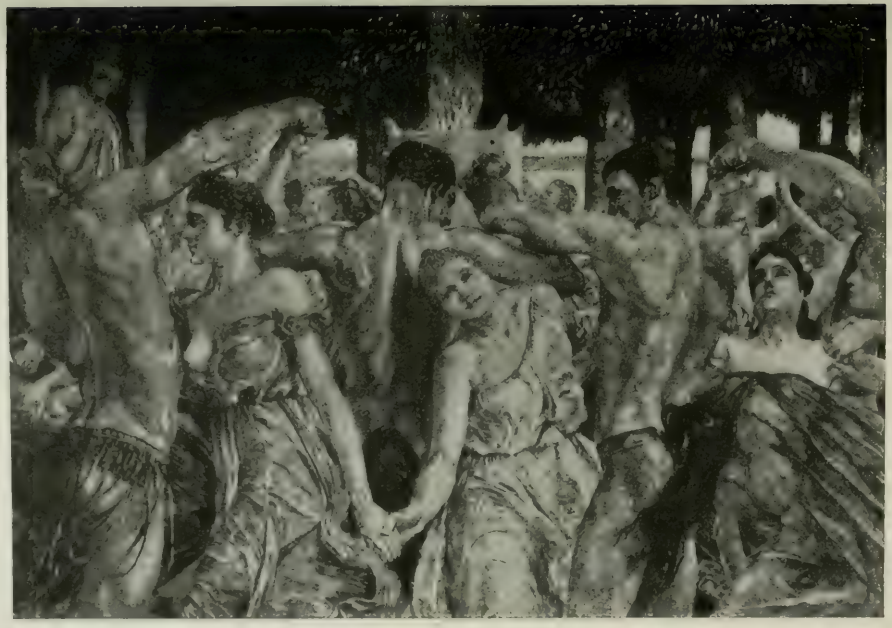
„AKKORDE". DAS WIRKEN DER BEGEISTERUNG BEGINNT

„EVOKATION". DIE SEELEN DER DINGE OFFENBAREN SICH IHR

APHRODITE AUS „DAS GROSSE SEHNEN“

DER AUFSTAND DER TITANEN





DER FREUDENTANZ UM DAS FEUER

PROMETHEUS ENTFÜHRUNG NACH DEM KAUKASUS

DES PROMETHEUS BEFREIUNG

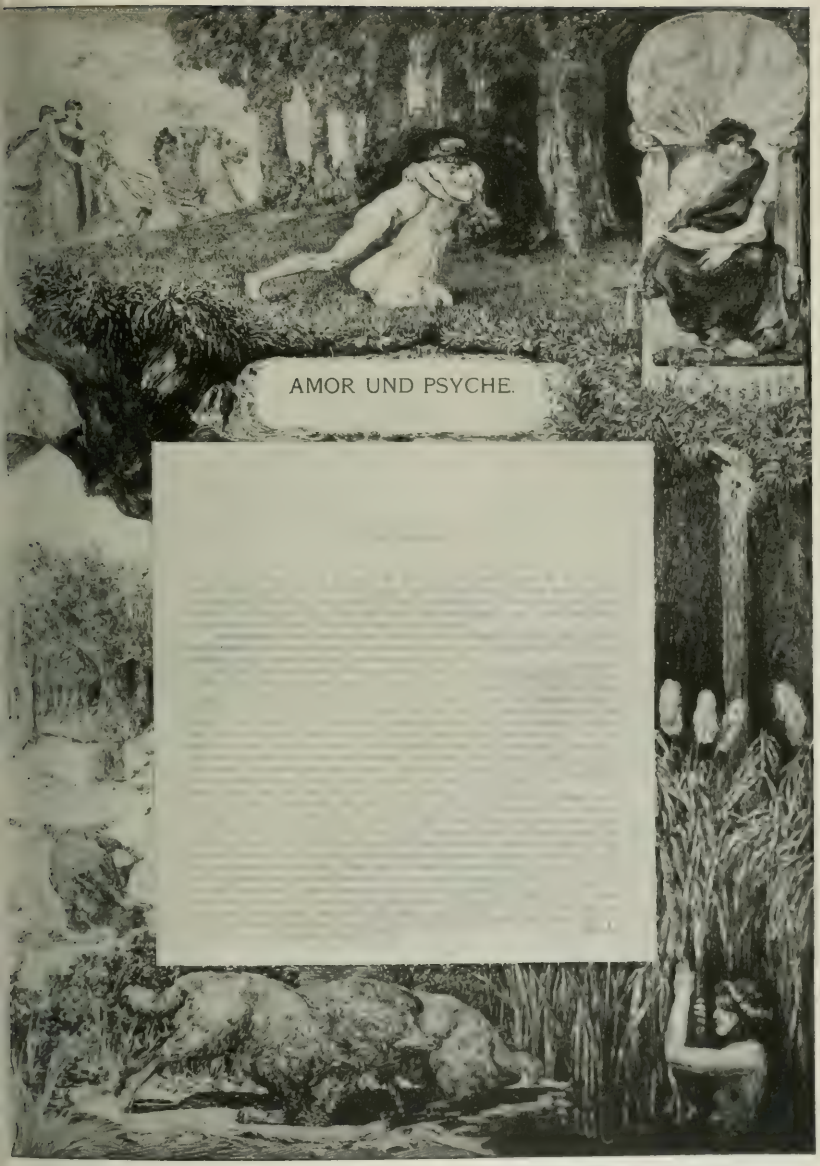
EPITHALAMIA

Wir sahen: für Klinger ist Antike weder Gips noch Bronze, auch nicht Marmor mit der berühmten „Marmorkälte", sondern ein höchst blutreiches Lebewesen. Also auch immer im Werden und Sichverändern. Nicht einmal all ihre klassischen Kinder sind ihm was ausgewachsen Fertiges, von heut auf morgen verändern sie sich, wenn man sie auch, wie alle guten Freunde, immerhin wiedererkennt. So freilich, wie Spitteler, der beispielsweise die Notwendigkeit mit dichterischer Lizenz zu einem Manne macht, treibt es Klinger mit ihr nicht. Aber genau wie die späteren Alten selber sieht er ihre Geschöpfe doppelt. In den Erscheinungen des Seins als Verkörperungen der Natur, ihrer Gestaltungen und ihrer Leidenschaften, die in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit heut so, morgen so aus Baum und Fels, aus Welle und Wolke, aus Haß und Liebe hervor- und wieder in sie zurücktreten, überall da und nirgends dieselben. Dann aber auch neben diesen Dingen und Gewalten, gleichsam dem Vaterhause entwachsen, als ein Geschlecht von Übermenschen, das seine eigenen Wege geht und nur dann und wann daheim vorspricht.

„Epithalamia" — Hochzeitsgesänge! Eine Reihe von fünfzehn paarweis zusammengehörigen Umrahmungen oder, wenn man will, von Bildern, die gedacht sind, als gingen sie hinter dem Textblatte in ihrer Mitte weiter. Zunächst wieder die Schützenwarte Amors, der nach den eingefangenen Mägdlein zielt, als ein leichtes Präludium. Dann mit mächtigem Einsatz „Der Liebe Allmacht", wie Eros hergestürmt Psychen umfängt. Nun, echt klingerisch, ein erstes „Intermezzo" in vier Blättern: „Aus Amors Kriegen". Darauf das zweite vom Streit der Göttinnen und dem Urteil des Paris, an das sich des Paris und der Helena Liebesrausch schließt mit dem Ausblick auf den trojanischen Krieg. Zum Schlusse „Der Dichter Homer".

Im ganzen ist der Ton dieser Bildergedichte heiter und leicht. „Hochzeitsgesänge" zur Liebe und über die Liebe, nicht griffelkünstlerische Erschöpfungen des Stoffes: die Liebe. Aber von der andern Seite her, der infernalischen, schimmert es oft genug mit Glühlicht durch.

Die Bilder waren als freie Phantasien fertig, dann erst schrieb Elsa Asenijeff, was nun in den Umrahmungen steht. Sind Klingers Rahmen ganz und gar nicht etwa Illustrationen zu ihrem Text, so ist ihr Text doch auch keine Illustration zu seinen Bildern. Sie behandelt mit dem Wort dasselbe Thema frei. Das Werk ist nicht radiert. Es bringt Photogravüren nach Federzeichnungen mit Tusche, die dem Dresdner Kupferstichkabinett gehören.


AMOR UND PSYCHE.

DAS ZELT

Eine Folge von 46 Radierungen nicht beträchtlichen Hochformats, samt doppeltem Titel- und Inhaltblatt in zwei Mappen. Preis: 4800 Mark. Also nicht gerade was für die Volksbildereien. Auch aus andern Gründen nicht. Klingers „Zelt" ist die umfänglichste aller seiner „Folgen", aber zu den im bewußten Sinn großen gehört es nicht. Man würde sich nur den Genuß verderben, wenn man ihm mit Stimmungen und mit Ansprüchen nahen wollte, wie dem „Leben", der „Liebe", der „Brahms-Phantasie", „Vom Tode". Hier ist kein Ringen um das griffelkünstlerische Monumentalisieren von Erlebnissen, hier ist mit Stift und Nadel ein Fabulieren. „Beim kleinsten Zipfel von Wort geht mir die Illusion aus, und ich will ja auch nur ein Märchen erzählen, und zwar ein richtiggehendes, wo die Köpfe so wenig sicher sitzen, wie die Hemden, mal rauf, mal runter. Sengen, ein bißchen Morden, ordentlich Lieben und Liebenlassen, und das alles in schöner Gegend, bei allerhand Wetter und gar nicht vegetarisch, sondern Fleisch, viel Fleisch. Ja, ja! Und dabei weiß ich noch gar nicht, wie es zu Ende geht." Also schrieb, der's aufgeschlagen hat, über sein Zelt an Max Lehrs. Bilderlust, die sich an dem ausläßt, was Klingern als Augenmann immer am meisten bewegte, am Frauenleibe, wie er gewachsen ist und wie er sich bewegt, und an südlicher Landschaft.

Wir schlagen die Mappen auf. Blatt 1, was ist das? Über einer schönen Landschaft, siehe, da schwebt's: in seines Haupthaars Wolke, schlank und lieb, zierlich und so duftig, daß es schon mehr luftig ist, das Weib als Ideal, als Sehnsuchtstraum von Glück. Die höchsten Autoritäten sehn darauf nieder und sagen: was Nettes, aber was wird nun draus? Unten jedoch hockt unter einem mächtigen Bananenblatt (auf dem man aber, wie sich später erweist, auch etwas aus der Höhe herabholen kann) jemand, der Bockfüße hat. Ja, der ist auch noch da.

Steigen wir nieder zur Erde! In dem stattlichen Zelt von Blatt 2 da dürfte was Ähnliches sein, wie das Ideal-Weib, aber aus Fleisch und Blut. Es wächst und findet sich allerliebst (3), seine Gespielen, die schwarzen Schwäne, finden das gleichfalls (4); man spricht auch anderswo davon und macht verlangende Ritter neugierig (5). Derweil rettet ein Mutiger das erwachsende Wesen vor einem ungebildeten Stier (6). Doch einer von den schwarzen Schwänen ist gar keiner, sondern ein Prinz, und eines schönen Tages fängt er sie (7) und vergewaltigt sie (8). Das klagen die Mägde dem Stierbezwinger (9), der schießt den Schwanenprinzen ab (10) und bekommt eine Rose dafür (11). Nun ist die selige Jugendliebe da (12), doch leider kommt bald der Raubzug mit dem verlangenden Ritter von Blatt 5 (13). Der Geliebte unterliegt der Überzahl (14), seine Schöne verzweifelt, da gibt ihr ein Hexlein einen Zau-

bertrunk: „nimm's, und wir fliegen davon". „Ihn verlassen? Nie!" (15). Übrigens wär es jetzt auch zu spät: der Zudringling ist schon da und erwischt sogar das wegfliegende Hexenmädel noch in der Luft am Bein (16). Er tötet es, die Schale des Hokuspokus verdampft, er reitet mit der Heldin als seiner Beute weg (17). Und durch weite Niederung fernen Bergen zu (18). Und auf einsamem Saumpfad nun mitten durch wildes Felsgehänge (19). Ho, da saust ein Bergsturz herab, Tiere und Reiter überwirbelt's, nur die Schöne, wie sich's gehört, verschont's, und so klimmt sie flüchtend und nackt den Hang hinauf (20). Guck, was da kommt! denkt oben am Hang erfreut der Sklavenhändler (21), setzt sie wieder aufs Maultier und treibt die einträgliche Last stadtwärts weiter (22). Am Tor läutet er die große Glocke: „Feine Ware, hochfeine Ware!" (23). Der Königin gefällt sie (24), die Dienerin entzückt sie (25) . . . Halt, jetzt kommt ein Intermezzo! Die große Göttin der Liebe selbst! Gleichgültig wie die Unsterblichen des Schicksalsliedes thront sie über den Wolken, während sich rings die Menschlein ob ihrer Nähe totzappeln, bis sie wie abgefallenes Laub weggespült werden (26). Also weiter: die neue Sklavin tanzt Funken und Flammen, und die Fürstin brennt dabei an (27). Die Fürstin wird lesbische Potiphar (28), sie bietet der Angeschmachteten alles Köstliche an Gewand und Schmuck (29). Die aber läßt sich lieber nackt auf dem Turm anketten, als daß sie sein vergäße, dessen Namen sie noch auf ein Baumblatt kritzelt (30). Die Fürstin bedroht sie nachts mit dem Dolch (31). Als alles vergeblich bleibt, kniet diese Tolle vor der großen Göttin selbst: verschaffe du mir Gehör! Aber die Himmlische ist nicht für Lesbisches, mit verächtlichem Finger schnippst sie der Zusammenbrechenden, als hätte die den bösen Blick (32). Empört ist sie, die Himmlische. „Alter Zauberer du, Meergreis, herauf aus der Flut! Du bist ja mein gutes Onkelchen, hilfst du mir nur, daß die Rechten zusammen kommen!" (33). So sucht er den Stier-Helden, der also noch mit dem Leben davongekommen ist, bei seinem einsamen Trauern im Walde auf und flüstert ihm ein (34). Auf einem Traumwege treibt's den Geliebten nun durch Rhododendronhänge, und siehe da: ganz in der Ferne schwimmt das Nebelgebild des schlafenden, schwimmenden Weib-Ideal-Glücks heran (35). Und wird sein Leitbild, das ihn sicher führt, wie schmal, wie sich verlierend der Felsschluchtpfad auch sei. Dort hinten taucht der Turm schon auf, wo es zum Erdenleben sich verkörpern kann, — wo sie gefangen schmachtet — sie (36). Zunächst aber kommt die Zauberhöhle: hier muß er durch (37). Und während die Diener schon mit der mächtigen Trage bereit stehn, um die Eine vom Turme zu holen, und wie er sich das mit der Waffe erzwingen will — greift ihm der Zauberer gelassen mit der unverwundbaren Hand ins Schwert. „Da ist noch die andre, die zwischen euch steht! Erst die Bedingung: den Kopf ab — der andern!" (38). Wie schwer es ihm werde, er tut's! Da flackert's von Irrlichtern durch die Luft. Verfünffacht spukt der abgeschlagene Kopf. Das Weib-Glück-Ideal

jedoch, das schlafende, erwacht. Ach, es erwacht mit Entsetzensschrei, denn der Hieb, der die Unschuldige mordete, traf auch es selbst (39). Noch freilich wird der Unselige das Unheil nicht gewahr. Die Geister holen ihm ja die Ersehnte befreit vom Turme herab (40), und wie er sich ihr selig zu erkennen gibt, sieht er's nicht, wie die Zaubergesellschaft beim Wegfliegen hohnlacht (41). Eine Liebesnacht im Walde; wie sie erwachen, hören sie die Stimmen seines Volkes, das ihn sucht (42). Nun reiten sie festlich gekleidet heim ins eigene Land: Getreue, hier bring ich euch meine Königin! (43). Da rächt sich die Ermordete. Aus dem Wasser herauf hebt sich ihr hauptloser Mädchenleib, und der Kopf in seiner Hand klagt ihn an (44). Aus seinem eigenen Lande weg jagt ihn die Tote (45). Dann aber setzt sie ihr Haupt wieder auf, daß wie beim Gretchen in der Walpurgisnacht nur der rote Strich am Halse bleibt, und so rudert sie das verletzte Traum-Weibs-Glück gelassen in den Äther zurück. Schwebe da weiter im Unerreichten! Unten in der Tiefe liegt wieder das Zelt (46).

Ich bekenne: als ich diesen Zyklus zuerst besah, war ich enttäuscht. Die Blätter sind mehr als die der andern Zyklen nicht nur an Durchführung, sondern auch an, sagen wir: Liebe verschieden. Sind einige, beispielsweise die Große Göttin (26), so fein wie die besten Klingers durchgestaltet, so sind andere nur flüchtige und manche ziemlich harte Skizzen. An Zeichenfehlern ist das „Zelt" besonders reich. Aber auch im Wesen des Klingerschen Schönheits-Ideals scheint sich einiges verändert zu haben: die Frauenkörper sind nicht so herb, wie in der früheren Klingerschen Griffelkunst, sie sind moderner, sind da und dort fast „mondän" geworden — man denkt gelegentlich an Korsett und Spitzenhemden. Sehr schön ist wieder vieles in der Landschaft, auch sehr ausdrucksvoll instrumentiert — sogar auf unsern bescheidenen Wiedergaben noch wird man das ahnen, wenn man zum Beispiel die Landschaft über dem „Zelt" mit der auf dem Blatt mit dem Schwanenprinzen vergleicht. Und nicht nur hinsichtlich der Instrumentation ist die Landschaft je nach dem meteoro- oder psychologischen Wetter verschieden, auch hinsichtlich ihrer Form. Blume, Baum, Berg und Wolke sind wie Regen und Sonnenschein mit den Schickungen nicht nur verbündet, sondern zu Ausdrucks-Einheiten verwoben. Überhaupt könnte ein Geist wie Klinger beim nur rein zeichnerischen Motiv ja gar nicht bleiben, selbst wenn er selber die Fabel nur als einen Faden auffaßte, der zu Motiven führen soll. Der Drang zum Vertiefen arbeitet immer. Beispielsweise: gegen den Schluß hin ist nicht nur Zauberei in den Bildern, sondern eine unheimlich echte Dämonie, die sogar zu der Klingerschen Stimmungsfülle uns noch unbekannte neue Farben zufügt.

DAS FRAUENGLÜCK UND DIE AUTORITÄTEN
(Blatt 1)

DAS ZELT, DARIN DIE HELDIN GEBOREN IST
(Blatt 2)

DER MÄRCHENPRINZ FÄNGT SIE SICH
(Blatt 7)

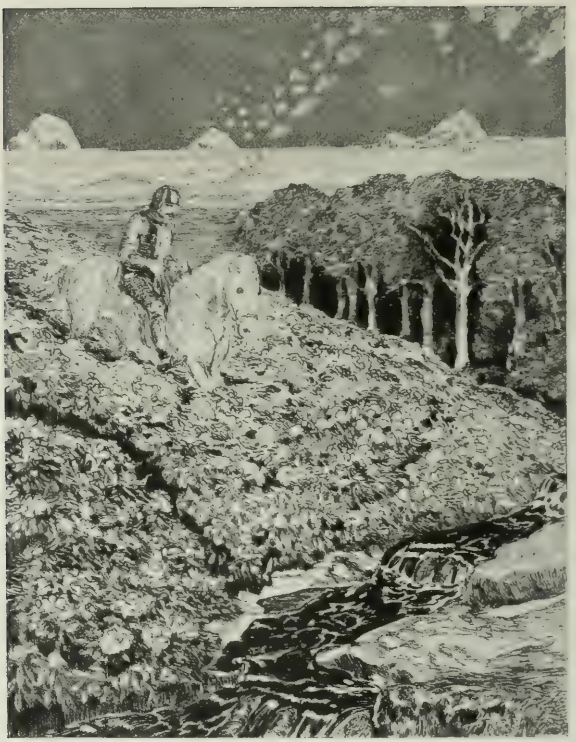
DER ZUG MIT DER GERAUBTEN
(Blatt 18)

DIE NEUE SKLAVIN ENTZÜCKT DIE DIENERIN
(Blatt 25)

ALS INTERMEZZO: DIE GROSSE GÖTTIN
(Blatt 26)

DIE TANZENDE ENTFLAMMT DIE FÜRSTIN
(Blatt 27)

ZU DEM VERLASSENEN LIEBENDEN KOMMT DER ZAUBERER
(Blatt 34)



DER LIEBENDE SUCHT SIE. IN DER FERNE SCHWEBT DER GLÜCKSTRAUM AUF
(Blatt 35)

DER LIEBENDE MUSS DIE ANDRE MORDEN. SEIN SCHWERT-
STREICH VERWUNDET AUCH DAS SCHLAFENDE GLÜCK
(Blatt 39)

DIE GEMORDETE JAGT IHN AUS SEINEM LAND —
(Blatt 45)

UND FÜHRT DEN TRAUM VON FRAUENGLÜCK WIEDER INS UNERREICHBARE
(Blatt 46)

DER POET IM GRIFFELKÜNSTLER

Klingers Theorie ist der Schatten seines Schaffens. Und das erste, was an diesem Schaffen seit seiner Reife sofort ins Auge fiel, war seine freie Selbständigkeit.

Die Studie Prof. Singers über die Instrumentation der Klingerschen Griffelkunst (vgl. S. 19) bringt Beweise Klingerscher Selbständigkeit für ihr Gebiet. Klingers zeichnerische Formengebung erbringt weitere, und in den späteren Werken immer mehr. Was etwa doch von Nach- und Anempfundenem in den frühesten Werken noch wachsen sollte, wird schnell ausgerottet: auch der Griffelkünstler Klinger ist aus eigenen Gnaden. Da wird kein antikes, mittelalterliches oder modernes Schema für Schönheit noch für Charakteristik vom Vordermann mit übernommen; das, was in jedem einzelnen Falle der „Idee" des Vorwurfs am besten entspricht, gilt allein als „Ideal". Zur Probe auf seine Zulässigkeit wird nur die Natur gefragt, wie sie sich dem äußeren oder dem inneren Auge, dem Wachenden oder dem Träumenden zeigt. Von der Wirklichkeitsbeobachtung Klingers reden meisterliche Studienzeichnungen, — es ist nur eine Folge der außerordentlichen Stärke inneren Schauens bei ihm, wenn das in den Studien Dargestellte im fertigen Bilde umgestaltet erscheint. Und nicht eine Folge mangelhaften Könnens sind viele der bei Klinger gerügten Zeichenfehler, sondern sie sind „Mängel einer Tugend", eines Dranges, der hier über der Hauptsache Nebensächliches vernachlässigt und dort nach neuen Möglichkeiten sucht.

Was die Schönheitsauffassung in Klingers Griffelkunst anbelangt, so spricht seine landschaftliche Schönheit überzeugend wohl zu jedem gebildeten Auge. Nicht so unmittelbar zu allen redet seine Auffassung der körperlichen Menschenschönheit, als deren glühender Bewunderer er sich doch mit den Ausführungen über das Nackte in „Malerei und Zeichnung" erweist. Denn: es fehlt seinen Gestalten die Hübschheit. Nicht einmal bei Klingers Kindern kann einer sagen: „Nein, wie reizend!" Seine Schönheit ist herb und ist die Schönheit der Kraft.

Die Ursprünglichkeit der Klingerschen Phantasie fällt schon beim Ornamentalen auf. Schon nach ihrem linearen Schwunge und nach der Eigenartigkeit im Gestalten von Zierformen gemessen steht Klingers Ornamentik sehr hoch. Doch bleibt er schon hier selten stehn bei dem, was allein dem körperlichen Auge wohlgefällig ist, dem seelischen aber nichts zu sagen hat. Man denke an seine Umrahmungen und Leisten zu „Amor und Psyche" oder an die Ornamentik bei den „Rettungen", um sich der in ihrer Originalität höchst mannigfaltigen Arten zu erinnern, wie Klinger das Ornament mit dem Hauptbilde in Beziehung setzt, um dessen Stimmung weiterklingen zu lassen oder um über sein Thema mit dem Stifte zu phantasieren. Rahmen, die nichts tun als be-

grenzen, sind seine Umrahmungen nie, unbequemer wäre die Frage, ob sie nicht manchmal zu vorlaut sind. Doch wird man auf solche Gedanken wohl vor Gemälden, doch nicht vor Griffelkunsblättern kommen.

Man kann das Klingersche Ornament, das sich durch alle Zwischenformen bis zum Bild im Bilde entwickelt, gewiß mit gutem Rechte geistreich nennen, auch wenn man mit diesem Worte im besondern die Fülle und Leichtflüssigkeit gedanklich faßbarer Beziehungen bezeichnet. Je mehr aber Klinger bildmäßig Landschaft, Tier und Menschen behandelt, desto mehr wird die Freude an einem Geistreichtum, dem man zusieht, noch übertroffen von der am Vollgehalt eines hochbedeutenden Ichs, das miterlebt.

Das tritt schon bei seinen Illustrationen zutage. Die Aufgabe einer wirklich künstlerischen Illustration ist ja nicht, aus einem Gedicht diejenigen „Situationen" herauszugreifen und zu behandeln, die Vorwürfe zu den nettesten „Bildern" geben, sondern das: den eigentlichen Kern, die eigentliche Seele der Dichtungen voll zu umfassen und dann mit zeichnerischen Mitteln Vorstellungen und Stimmungen zu erstreben, wie der Poet sie erzeugt hat und wie sie nunmehr die Wirkung des Poeten von der bildenden Kunst hat's ergänzen, bereichern, verstärken, vertiefen können. Ein Beispiel aus der Brahms-Phantasie, „Am Sonntagmorgen zierlich angetan". Ein schlechter Illustrator hätte vielleicht diese zwei Bilder vorgeführt: „sie", die „zierlich angetan" am Sonntagmorgen mit einem andern Manne geht, und „ihn", der einsam „die Hände wund ringt" oder doch wenigstens weint. Klinger führt uns mit genialer Intuition mitten ins tiefste Ethos der Sache. Noch wundersamer vielleicht (um ganz in der Nähe zu bleiben:) bei der Allmersschen Feldeinsamkeit. Der Liegende im Gras ist Illustration üblicher Art. Die beiden schlanken Leisten nehmen genau dasselbe Thema, das hier gleichsam umgestaltet am Boden liegt, auf und gestalten es phantastisch. Genau dasselbe Thema!

Man hat die Phantasie, die hierzu fähig war, „krankhaft" genannt. Die alte Erscheinung, daß man gern als minderwertig bezeichnet, was als unverständlich befremdet. Wo ist „Pathologisches" in dieser Kunst? Man hat auch von „Ideenflucht" gesprochen, weil man diesen Ideen nicht folgen konnte. So kühn und so reich Klingers Anschauungen, eine klare Idee hält jegliches Einzelwerk und jeglichen Zyklus straff zusammen, sie hebt das Wesentliche hervor, sie drängt das Nebensächliche zurück, sie ordnet, während beim kranken Menschen sowohl wie bei der kranken Kunst die Geburten der Phantasie das Bewußtsein verwirren. Der Irre, der Hysterische hält für Wirklichkeit, was sein waches Träumen ihm zeigt, und wird in seinem Denken und Handeln Diener dieses Träumens. Nirgendwo hat Klinger den Spruch vergessen, der die Geister, die er beschwört, nach ihrem Dienste entläßt. Wäre schließlich seine Phantasietätigkeit, wie auch behauptet worden ist, mit der bekannten „reizbaren Schwäche" der Neuropathiker verwandt, so würde sie irgendwo

aufgelesene und wenig verarbeitete Erinnerungsbilder kombinieren zu künstlerischen Phrasen. Wo käme in Klingers Kunst je eine Phrase vor?

Nein, es ist das Schaffen nicht nur einer gesunden, sondern einer ganz bewunderungswürdig gesunden, aber freilich weit übernormalen organischen Kraft, was aus diesen Gebilden wirkt. Klingers Seher-Phantasie hat nicht ihresgleichen in der gesamten deutschen Bildnerei. Wo fänden wir z. B. eine Darstellung des Todes von einer Dämonie, wie des winkenden Reiters im „Schicksalslied"? Wo eine ähnlich überzeugende Umsetzung eines aus verwickelten Vorbedingungen erwachsenen Seelenzustandes in eine einfache, klare Anschauung, wie auf „Und doch" oder, ganz anderer Art, auf dem Blatte aus „Einer Liebe", das das Erwachen aus dem Leidenschaftsrausche mit Traumsymbolik schildert? Aber nicht nur für das Düstere, Schwere, Erschütternde, wir sind genug Beweisen dafür begegnet, daß diesem Hirn auch zum Vergeistigen des Leichten und der Quell mit Sprudelperlen schäumt.

Ihm dienen dann auch außer der eigentlichen Formgebung alle Mittel. So das Mehr oder Minder im Durchführen der Zeichnung, um die größere oder geringere Wichtigkeit anzudeuten. Die Hauptanschauung, bei der der Geist lange verweilt, wird etwa voll ausgerundet, der unser Bewußtsein flüchtig streifende Nebengedanke durch Umriß oder Ton gleichsam nur berührt. Ferner das Kolorit. Man denke an Klingers Himmel und an sein Meer, die bei ihm Träger der Lichtmittel zur Erreichung von seelischen Wirkungen sind. Dann die Bewegungsgefühle, die er uns durch seine Linien und Flächen mitteilt, ohne daß uns dies, wenn wir nicht besonders aufmerken, bewußt würde. Ich meine nicht nur Wirkungen, wie die der „Schaukel" aus den Intermezzi, auf der die Elfe schwebt. Das Durcheinanderkämpfen aller Hauptlinien auf dem Titanenkampf, das Aufsteigen aller auf dem Blatt von der Befreiung des Prometheus mögen als zwei sehr einfache Beispiele für eine Erscheinung der Klingerschen Kunst dienen, die sich an anderen viel verwickelter, aber mit vollem Gelingen zeigt.

Klingers Komponieren von Stimmung zu Stimmung über Akkorde und Dissonanzen hin bis zur Auflösung im Schlußsatze erinnert uns an die Tonkunst. Die Art, wie in der „Brahms-Phantasie" durch Bilder von den kleineren Liedern zum Schicksalslied übergeleitet und wie überhaupt in diesem ganzen Werke das Mannigfaltige in Beziehung zueinander gesetzt sind, gemahnt an musikalisches Schaffen. Daran erinnert bei Klinger des weitern die Vorliebe für Unklares, Dämmerndes, Anregendes, Vieldeutiges. Doch ergibt es sich im Grunde schon aus dem Wesen der Griffelkunst. Das Unbestimmte regt ja zu phantastischem Hineinsehen stärker an, als das Bestimmte, und so muß sich ein Griffelkünstler, je kräftiger seine innern Vorstellungen nach Betätigung drängen, schon deshalb desto mehr zu all dem geführt sehen, was auch Klingers Lieblingsformungen entspricht. Noch eines läßt uns bei ihm an Tonkunst denken, das mit dem eben Erwähnten verwandt, aber nicht dasselbe ist:

die Benutzung auch verschwommener Assoziationen, die unterbewußt, ja unbewußt bleiben, für seine Wirkungen. Klinger hat gerade sie höchst künstlerisch benutzt.

Das führt uns auf sein Verhältnis zu Allegorie und Symbolik, spielt es doch gerade recht wesentlich mit. „Mit der Luft verbindet sich (bei der Zeichnung im Gegensatze zur Malerei) eher der Begriff der Freiheit, mit dem Meere der Gewalt, und der Mensch ist nicht so von ihren individuellen Formen eingeschlossene Person, als das Wesen, das zu allen jenen äußeren Kräften in Beziehung und Abhängigkeit steht". Wenn wir einen solchen Satz aus Klingers Feder lesen, so weist schon er auf die starke Fähigkeit dieser Persönlichkeit hin, sinnbildlich zu sehn. Läßt sich für eine unmittelbare Absicht irgendeine alte Allegorie durchaus erfolggewiß verwenden, so nimmt er sie unbekümmert. Wo aber die Allegorien im mindesten nicht gut mit dem Stimmungswerte zusammenträfen, den er braucht, werden sie frischweg durch Neuschöpfungen ersetzt. Klingers Begabung ist da auffallend mit der Spittelers verwandt. Beide ziehen vor solchen Aufgaben das nach Zeit und Raum Allernächste wie Allerfernste heran, schlagen auch aus Dingen, die uns bisher sehr nüchtern erschienen sind, poetische Funken und erhellen nun oft zum Verblüffen scharf, was sie beleuchten sollen. Es wäre zu viel behauptet, wollte man für alle derartigen Neubildungen eine Herkunft aus der Reflexion bestreiten. Es ist auch nicht zu leugnen, daß ein Erdenrestchen abstrakter Nüchternheit da und dort einmal haften blieb. Aber bei weitem in den meisten Fällen wird das Begriffliche sofort ausgeläutert im Phantasiefeuer, und aus ihm ersteigt, was hohle Allegorie gewesen, als gefüllte Gestalt. Doch hat das Symbolische bei Klinger in den allermeisten Fällen mit der Reflexion überhaupt nichts zu tun. Vischer erzählt einmal von einem Freund, dessen Neigung zwischen zwei Schwestern geschwankt habe, die ihn beide liebten. „In dieser Zeit träumte ihm, er finde einen Rosenstock, den eine der Schwestern ihm geschenkt habe, verwelkt; er erschrickt, und in diesem Augenblicke sieht er die andere aus einer dunkeln Ecke des Zimmers hervorspringen und jubelnd in die Hände klatschen." Von solcher Art der Symbolik ist das meiste bei Klinger: den Urgründen eben wie im Traume entstiegen, gefunden, ohne gesucht zu sein. Traumähnlich ist es erschaut, oft traumhaft ist seine Wirkung, wie die der besten und echtesten reinen Kunst ja so häufig. Und man muß wenigstens unter Klingers ernsten Werken die Blätter beinahe suchen, die Symbolik in diesem Sinne nicht zeigten. Das Widmungsblatt an Böcklin zu „Einer Liebe", „An die Schönheit", „Und doch", „Mutter und Kind", „Elend" — man greife nur die allerbekanntesten heraus: nicht die Angabe, daß sie sämtlich Symbolisches enthielten, würde hier entsprechen, nein: sie sind Symbole.

Das eigentliche Material der seelischen Kunst, die Stimmungen, sind bei Klinger, wie wir gesehen haben, der allerverschiedensten Art.

Wir finden ihrer selbst von jener Gattung von Komik, für die der

Name „Ulk“ gut genug ist. Man müßte Bierzeitungen vergleichen, um für Klingers Auslassungen nach der Seite des Derbkomischen hin die Grenze zu finden. Die Illustrationen zu den „Blüten aus dem Treibhause der deutschen Lyrik“, die „Rettungen Ovidischer Opfer“, der „Handschuh“, einige der „radierten Skizzen“ und Blätter aus den „Intermezzi“ bringen dann für Witz und Satire, für Scherz, Narretei und Humor in allen Mischungen Beispiele. In der Wirkung der steifen Schilfstengel auf edel schönem Hintergrund einer Radierung zu „Narziß und Echo“ könnte man sogar versucht sein, eine vielleicht neue Art von Humor, „landschaftlichen Humor“, zu suchen. Klinger dürfte denen, die in seinen ernsten Werken die Anmut, die Grazie vermissen, mit dem Hinweis auf seine heiteren sagen: nun werdet ihr wohl glauben können, daß ich auf den düstern Bildern jenes Leichte vermied, weil es mir nicht am Platze schien, nicht, weil ich seiner nicht fähig wäre. Treiben doch auf jenen Blättern nicht nur die derben Schalke aller Art ihr Wesen, sondern auch alle holden Geister des feinen Liebreizes. Zwischen ihnen freilich auch ihre Halbgeschwister, die Dämonen des grausigen Humors, die ja besonders bei den Totentänzen in germanischen Landen stets mit aufspielen.

Sie leiten uns zu den düstern Gebilden Klingers über. Unseres Meisters höchste Kunstbauten, Dome der Griffelkunst, bleiben seine tragischen. Sie sind nicht bloß „Folgen“, sie sind auch als Komposition kunstvoll mit Leben sich füllende und sich steigernde Organismen. Seine großen Zyklen „Eine Liebe“, „Ein Leben“ sind Dramen mit Expositionen, Verzögerungen, Zwischenspielen (die ausnahmelos beleuchten), mit Entwickelung und Abschluß, und selbst die alte Kette des Totentanzes schmolz er zu einer erzenen Tragödie des Menschentums um. Die Stimmung, die aus einem „Und doch“ spricht, ist so typisch die Stimmung der tragischen Lösung, daß dieses Blatt an den Höchstpunkt jeder wahrhaft poetischen Tragödie gesetzt werden könnte.

Dabei arbeitet Klinger das Traurige, das Dunkle sowohl am Wege wie am Ziel seines Ganges mit einer vor ihm unerhörten Energie heraus. Jene alltägliche furchtsame Kunst, die das Äugeln mit den kleineren Werten des Gefälligen und Schicklichen nicht lassen kann, auch wo sie vorgibt, allein auf ihre höchsten Ziele zu blicken, zerbrach er für sein Gebiet. Er kennt keine Vogel-Strauß-Kunst, noch kennt er eine Umschleierung, wo der Gedanke Nacktheit will, und wäre die Nacktheit häßlich oder erschreckend bis zum Entsetzlichen. Wundersam bezeichnend für das schwächlich Verlogene der Durchschnitts-Kunstbetrachtung zu Zeiten seines Beginns: daß man nicht gar selten vorwurfsvoll eben das an ihm sittlich anstößig finden konnte, was hervorgegangen war gerade aus seinem tiefen sittlichen und deshalb auch künstlerischen Ernst. Nirgends bei ihm eine Stelle, wo moralisch Verletzendes aus Freude daran gezeigt oder das Niedrige zum Edelgebornen umgelogen würde. Doch ein rücksichtsloses Umstoßen aller Konventionen, wo sich's um das Er-

zwingen reinigender Erschütterungen handelt, eine Unerbittlichkeit, die nichts erspart, die an nichts vorbeisehen läßt. Im ausgesprochensten Gegensatze zu den Dekadenten, mit denen man ihn wohl auch zusammengeworfen hat, kennt Klinger bei keinem ernsten Werke eine Herrschaft der subjektiven Laune. Seine bedeutendsten Schöpfungen sind unübertreffliche Beispiele dafür, daß sich auf den Gipfeln der Kunst Subjektivität und Objektivität vereinigen können. Aus jedem dieser Gebilde spricht mit voller Klarheit seine Persönlichkeit und spricht zugleich die unbedingte Hingebung dieser Persönlichkeit an die mit allem Verantwortlichkeitsgefühl des großen Menschen in den Tiefen erlebte Sache.

AUS DER BRAHMSPHANTASIE ZU „SEHNSUCHT" VGL. S. 97.
ÜBER DEN TRAUMMÄSSIGEN VORGANG VGL. TEXT S. 92 OBEN

DER POET IM MALER

Noch einmal: der Vorwurf, Klingers Kunst sei „literarisch", trifft nicht, denn „poetisch" und „literarisch" ist zweierlei. Wär es dasselbe, so müßten wir auch ein Malwerk wie Giorgiones „Konzert" oder seine „Überredung zur Liebe", einen Stich wie Dürers „Melancholie", ein Bildhauerwerk wie die „Nacht" Michelangelos, ein Bauwerk wie das Straßburger Münster, ein Tonwerk wie die Neunte Beethovens nicht „poetisch", wie wir tun, sondern „literarisch" nennen. Wenn wir von einem „poetischen" Bilde, Bau, Tonwerk sprechen, so loben, wenn wir von einem „literarischen" Bilde sprechen, so tadeln wir's. „Literarisch" ist das Spezifische der Literatur, das nur sie restlos ausdrücken kann, wie allein die Malerei das „Malerische". Poetisch dagegen ist etwas, das jenseit aller Künste in den Tiefen unsres geheimen Seelengutes im Unbewußten glimmt oder glüht und durch ein Kunstwerk jeder Art wie der Stern aus der Nacht aufleuchten kann.

Klingers geistreiches kleines Buch über „Malerei und Zeichnung" verlangt von einem Leser, der es nicht nur als Kunstwerk genießen, der es auch als Denkwerk verarbeiten will, besonderes Wachhalten seiner eigenen Kritik. Denn hinter dem Denker steht der Künstler Klinger, und ungesehen vom Denker bestimmt er ihn doch, diejenigen Gründe als die wichtigsten zu betonen, welche die Praxis des Künstlers von der Theorie her stärken. Wäre nun Klinger, wie manche behaupten, „literarisch" mitbestimmt, so würd er da eintreten für Anekdoten und Geschichten. Für lyrische, epische, dramatische, für geistreiche und tendenziöse Malerei, für möglichst viele „Ideen" darin. Aber all das bekämpft er mit seiner Schrift. Klinger fühlt sich als Bildner, durchweg als Bildner, und dieses bestimmt auch seine Theorie. Er ist auch, wo er meißelt oder modelliert, ganz Bildhauer, wo er malt, ganz Maler, wo er raumkünstlerisch ein Gesamtkunstwerk gestalten will, Architekt im größten Sinn, jedenfalls immer: Bildner, der für die Anschauung gestaltet. Aber als solcher, als Bildner ist er sehr oft Dichter fürs Auge, Poet.

Nicht immer. Wenn er malt, denkt er nur ans Malen. Malen ist seiner Theorie das Festhalten des als schön empfundenen Sichtbaren, „der vollendeste Ausdruck unsrer Freude an der Welt". „Sie hat die farbige Körperwelt in harmonischer Weise zum Ausdruck zu bringen." Seine Theorie unterscheidet zwischen „Poetischem" und „Literarischem" in Bilderkunst nicht scharf, sein Kunstgefühl tut es. Der überfallene „Spaziergänger" aus Klingers Frühzeit, in dem tatsächlich „Literarisches" steckt, setzt seinen Weg nicht in Klingers Gemälde fort, sondern er bricht durch die Mauer und rettet sich in den Garten Griffelkunst. Aber das Jenseits des Künstlers, das Poetische, ist auch bei Klingers Gemälden da. Denn es ist da in Klingers Ich, und läßt sich daraus so

wenig verdrängen, wie es sich zu einem, bei dem es nicht ist, hindrängen läßt.

Nichts öffnet über diese Verhältnisse die Augen besser als das Vergleichen Klingerscher Kunst mit einer, die ihr aufs allernächste verwandt scheint. Klinger und Greiner waren befreundet und beide haben aufeinander gewirkt. Nun vergleiche man ihre Griffelkunst. Manche von Greiners vortrefflichen Blättern muten zunächst nach Stoff und Gestaltung fast wie Klingersche an. Gezeichnet sind sie oft noch besser, er „konnte", was Klingern mindestens bemühte. Aber ihm fehlte das Aufquellen des Traums ins Wachen. Und so bleiben seine Allegorien Allegorien, seine Gestalten verschönerte Modelle, seine Kompositionen geschmack- oder geistreiche Arrangements. Nur in besonders glücklichen Stunden blickt in seine Gestalten das wenigstens hinein, was die Klingerschen nicht immer, aber eben in seinen „Poeten"-Werken von innen heraus regiert. Manchmal *ist* Klinger auch, wie als Bildhauer nur Bildhauer, so als Maler nur Maler. Nicht, daß ihn dann „die modernen Probleme der Malerei" gefesselt hätten, Fragen der Instrumentation werden ihm wohl gelegentlich bei der Plastik, aber kaum je bei der Malerei zum Selbstzweck. Doch er ist mitunter Nur-Maler insofern, als er dann nur Festhalter des schönen Sichtbaren ist mit dem Ziel: ruhevoller Abglanz schöner Körperlichkeit und edel sich färbenden Lichts. Die Freude an der Menschengestalt mit ihren Beseligungen für den, der durchs Auge genießen kann, die Freude am harmonischen Nackten ist des *Bildners* Klinger eigentliche und letzte Leidenschaft, wie sie die Michelangelos war. Sie ist der eigentliche und letzte Gehalt wie einer Gruppe seiner Skulpturen, so einer Gruppe seiner Gemälde. Aber von diesen des näheren zu sprechen, gehört in unsern Zusammenhang ebensowenig, wie eine Erörterung der andern Probleme des Bildes als Bild, mit denen sich Klinger in Theorie und Praxis auseinandergesetzt hat. Denn es gehört zum Besonderen der Bildnerei, und wir wollten ja heut auf das allgemeinkünstlerische Poetische in Klingers Bildern hinweisen.

Spüren wir aber dieses „Poetische" nicht schon in den Klingerschen Landschaften? Eine Zeichnung, „Leda", als Beleg, die insofern besonders interessant ist, als sie viel zu viel Naturnachahmung im Malerischen bietet, als daß sie wesentliche Griffelkunst wäre. Und *doch* wirkt sie „poetisch".

Wer auf die herrliche Landschaft hinwies, konnte die Entrüsteten schon damals für eine Weile schwichtigen, als das „Urteil des Paris" die Bürger schreckte. Da war „schöne Gegend", war „Süden", wie man sie damals besonders bei Oswald Achenbach anbetete und kaufte — aber doch, es war etwas Neues. Es war, wie bei Böcklin, ein heimlicher Gesang darin. Die Landschaft auf dem Leipziger Hochschulbild weckt eine Stimmung, wie der Blick von Camaldoli, vor der das „Sehn und sterben" zuerst gesprochen worden sein soll. Nun denke man auch der „Blauen Stunde". Zwischen Tag und Nacht drei nackte Mädchen bei einem Feuer

am Meer. Wie aus ihrer Gelassenheit die eine sich aufdehnt, wie sie aufträumt ins Hohe, Freie, Ferne — ist das Literatur oder Poesie? Ist bei der Dresdner Pietà, wie bei jedem echten religiösen Bild, Poesie oder nicht? Fehlt sie bei dem Homer-Bilde? Solche Wirkungen haben mit „Literarischem" sicher nichts zu tun, und doch sind sie ganz wesensandrer Art, als spezifisch Malerisches.

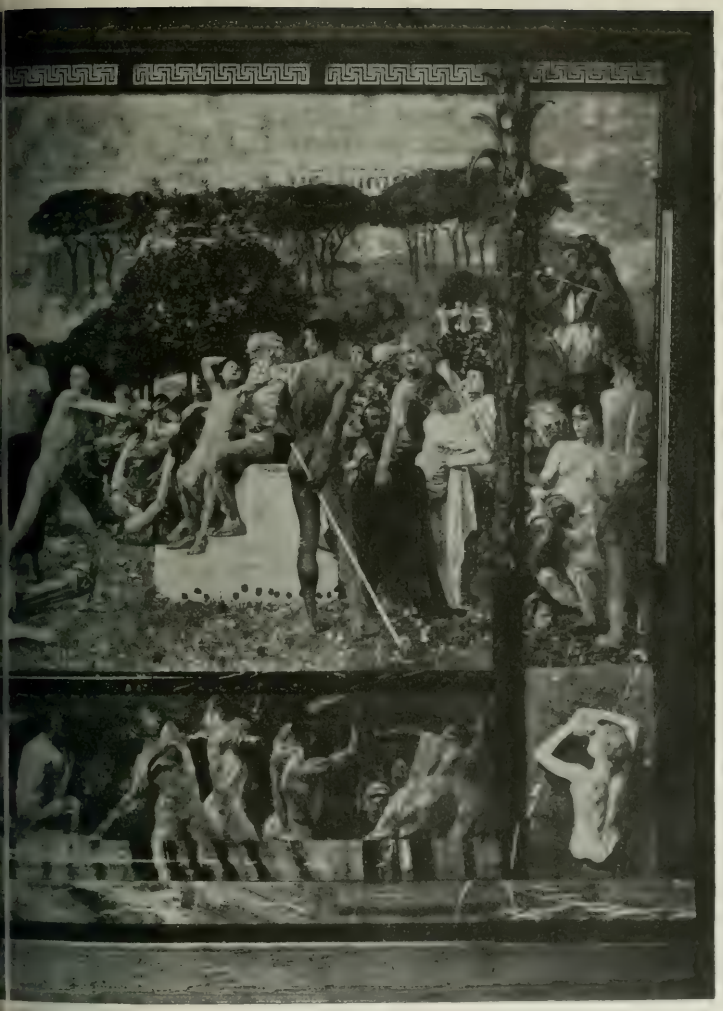
In einem Gemälde bricht die Klingersche Poesie elementar hervor, und wenn dabei Klingers Theorie in die Brüche geht von dem was der Malerei, und, was der Griffelkunst gemäß, so stellt er uns dafür das größte bildende Kunstwerk des neuen Deutschlands hin: „Christus im Olymp". Die Seele des Ganzen spiegelt der Himmel. Dort, wo es einst so unwandelbar blaute, zieht es sich nun zusammen über Meer und Tempelburg, und ein geheimnisvoller innerer Brand schwelt schon, noch unbeachtet, aus ihrem Bau. Ist das Geschlecht der Götter nicht mehr rüstig zum Kampfe? Die einen und andern von ihnen ahnen selbst in dem Eindringenden den Vernichter, denn es war Trugrede, daß sie nicht alterten: der greise Zeus, gewaltig nur noch im Blick seines Hauptes, greift an seine Haut — wie ist sie schlaff — und fühlt in Christus den Enthroner. Selbst in die befremdete Verachtung der drei nackten Herrinnen beginnt sich leise etwas wie Furcht zu mischen. Dort aber geschieht das Unerhörte: der Tod reißt eine von ihnen nieder, die hier als Unsterbliche lebten! Bald wird von allen nur Psyche noch bleiben, und bleiben zu Füßen des Mannes, der den Kelch der Lebenslust wegweist, während unter seinen Tritten die Veilchen blühn. Unten aber spüren die Titanen ihren Tag, die Gewalten der Unterwelt brechen an den Säulen des Irdischen.

Dieses Werk ist, kunstgeschichtlich genommen, von einer unvergleichlichen Ursprünglichkeit. In seinem Wesentlichen knüpft es nirgends an. Wenn einer in unsern Tagen Hellene ist, so ist es Klinger. Und trotzdem, nein: eben deswegen ist „Christus im Olymp" ohne jede Spur von Klassizismus oder auch nur von Antikisieren irgend welcher Art. Im Gegensatz zu jeder Herkömmlichkeit sind die antiken Götter allein als Verkörperungen seelischer Kräfte gestaltet. Zwei Weltalter lösen einander ab. Wer über das unerhört Neue, über das vollkommen Ungewohnte dieses kühnsten aller „Würfe" der modernen Kunst erst nicht mehr befremdet, wer in das Innere des Ganzen eingedrungen ist, der erlebt dieses Werk im Tiefsten erschüttert, als säh er körperhaft vor sich eine apokalyptische Vision, die doch von jedem Zerrbild frei ist. Dabei ist alles ferngehalten, was Illusion im niedern Sinn, also Täuschung fördern könnte, alles, sagen wir, was auf Wiertz hinginge. Die Teilung des Raums, die Predella, die plastischen Gestalten dienen gerade dem Herausheben aus der Wirklichkeit. Es ist eben der Olymp, von dem der Donner der Götterdämmerung zu uns herüberrollt. Und alles ist traumhaft.

LEDA. HANDZEICHNUNG. DIE NACHAHMUNG DER LICHTWIRKUNGEN DER LANDSCHAFT MIT IHREM DURCHSONNTEN NEBELDUFT IST ZU MALERISCH, ALS DASS MAN DAS BLATT „GRIFFELKUNST“ NENNEN KONNTE. UND DOCH WIRKT ES „POETISCH“

DIE BLAUE STUNDE

VOM BRAHMS-DENKMAL
(GEHÖRT ZUM NÄCHSTEN KAPITEL)



YMP

DER POET IM BILDHAUER

Was Klinger zum plastischen Schaffen anregt und was ihm also das Ziel bestimmt, ist nicht, wie bei Bildhauern gewöhnlich, ein überwiegendes Interesse. Da sind mehrere, von denen jedes ihn mit Klingerscher Leidenschaft erregt und die miteinander sich hier verbünden, dort um den Vorrang streiten. Die literarische Umschreibung solcher Interessen, solcher Triebe mit dem Wort führt letzten Endes immer zu einer willkürlichen Begrenzung, zu einer begriffabrizierenden Einzwängerei. Nennen wir trotzdem ein paar, so unter der ausdrücklichen Erinnerung daran, daß sich's auch hier nur um Hilfskonstruktionen handelt. Haben diese ihren kleinen Zweck erfüllt, so soll man sie baldmöglichst von der Gedächtnistafel wischen.

Erstes Interesse: das am Menschenleib als einem Fein- und Starkmechanismus vor allem statischer Natur.

Zweites Interesse: das daran, daß der Mechanismus zugleich ein Organismus ist, ein Mikrokosmos von ununterbrochen tätigen Beziehungen untereinander. Also: daß dieser Menschen-Körper lebt.

Drittes Interesse daran: daß in ihm eine Seele wohnt, die auch ein Leben für sich hat, es aber durch Leibesformen ausdrückt.

Viertes Interesse, ganz andrer Art: das am Material. Am Stein oder am Metall, das hart oder weich, schmiegsam oder spröde, transparent oder opak, weiß oder farbig, einheitlich oder mannigfalt, häßlich oder schön sein, das Eigenreize der verschiedensten Art haben kann.

Fünftes Interesse: eins, das aus irgend etwas Geistigem im Künstler entspringt und durch das Mittel dieser plastischen Gestaltungen sich ausdrücken will.

So verlangt auch die Klingersche Plastik vor jedem seiner Werke ein andres Erfassen. Wer vor dem „Beethoven" Absichten und Lösungen der Art suchte, wie sie etwa die „Badende" oder die „Kauernde" oder die „Leda" erstrebt, käme nie über ein verschwommenes oder schiefes Bild. Klinger ist in der Plastik noch viel mehr Proteus als in der Griffelkunst, ihre Möglichkeiten sind ja auch noch viel mannigfaltiger. „Schreiter im Endlichen nach allen Seiten", Sucher bis an die Grenzen und über sie hinaus, das ist auch der Plastiker Klinger. Wenn seine „Ausschreitungen" sich nur nach einer Seite bewegten, so hätten es Publi- und Kritikus gut: dann liefe man so allmählich nach, wie man das ja hinter den Allerneuesten jeglicher Moderne mit der Folgsamkeit der Suggerierten tut. „Dort liegt das Alleinseligmachende!" — zehn und nun hundert sagen's, also glaubt man's allmählich selber so lange, bis der nächste Suggereur seine Vorstellungen beginnt. Sich selber vor jedem Werk, vor jeder Aufgabe neu einstellen? Das verlangt ja Eigen-Beweglichkeit, das verlangt ja Selbständigkeit! Mit andern Worten: es verlangt von den Vielen ein Unmögliches.

Wie stand es in Deutschland, als Klinger „begann"? Damals schwirrten neue Imperative durch die Luft, die, das versteht sich, alle brav kategorisch waren. „Klebe nicht Ton zu Ton an ein Drahtgeflecht, Bildhauer, sondern tu, was dein Name befiehlt: haue ein Bild aus dem Stein." „Und so, daß man ihm mit dem Block seinen Ursprung ansieht, daß man im Kinde den Vater Stein erkennt!" „Verzichte nicht ohne Not auf die Farbe!" „Vertusche und imitiere nicht, brauche echtes Material, wo du kannst, und bringe seine Eigenschönheit zu Gesicht!" Interessiert an allem, debattierte Klinger mit. Was ihn als Reifen zum Bildhauer „machte", war, sagt man, die Freude an einem schönen Stein. Aber sie weckte einen Geist, der mit den Gefühlen, Gedanken, der mit Vorstellungen gefüllt und überfüllt war, die wir aus den ersten Werken seiner Griffelkunst kennen. „Ein Glanz der Kristalle des Steines oder der Farben oder von Tongebilden — und neue Perspektiven eröffnen sich dem Künstler." Das technische Lernen und Experimentieren beginnt, das „Steinesuchen" in Griechenland, überhaupt das Durchforschen der Sichtbarkeit aller drei Naturreiche nach Schönem, und das Ringen um völlige Beherrschung erst des weiblichen, dann auch des männlichen nackten Leibes. Ein Einsaugen aller Herrlichkeit der Welt mit der Genießerkraft eines Don Juan. Der Faust aber ist ebenso da. Der wird von nichts befriedigt, das zeigt, „wie leicht sich's leben läßt". Ihn drängt es „ins Innre der Natur". Aber ihn drängt es auch, „nach außen zu bewegen". Er will gestalten. Was? Schönes, das nichts als schön ist, „vollkommen in ihm selbst", beseligend, indem es beruhigt? Ja. Aber auch das andere, nicht nur das Warme, auch das Heiße. Er will auch erregen und aufwühlen. Er will südlicher Künstler sein, Künstler der Kunst als Ruhespenderin, und nordischer Künstler, dem sein Werk Selbstbefreiung ist, die mitteilt, anfragt und erregt. Er will Er sein.

So geht das eine Werk hauptsächlich den im engern Sinne bildhauerischen Aufgaben nach, die etwa Hildebrand beschäftigen, und läßt von Faust und Don Juan her nur so viel einfließen, wie bei einem Klinger von selbst kommt. Ein andres ist geradezu ein Don Juanisches Schönheitslied, ein drittes ein Dokument faustischen Grübelns in Stein. Aber noch eine Wesenheit Klingers, die in seiner Griffelkunst sich zurückhält, tritt jetzt hervor: die des psychologischen Kritikers im höchsten Wortsinn, des Zersetzers und wieder des Synthetikers von Geisteswerten. Liszt, Nietzsche, Wagner, Brahms, Beethoven — ein jedes dieser Häupter ist ein Beispiel dafür, wie die Durchdringung einer psychischen Wesenheit durch ein seelenkundiges Bildnergenie zur Typisierung führen kann.

Von der „Badenden" und der „Kauernden" und sonst den Werken, in denen nur der Leib, der Stein und das eigentliche Bildhauer-Problem lebte, von diesen, nennen wir sie einmal so: „Stil"-Werken geht Klingers Verlangen höchst unbekümmert ans andre Ende der Möglichkeit, um trotz aller ästhetischen Jagdverbote und Sperrzäune nach unbekannter Schönheit zu wildern. Da legt sich ein nacktes Bronzefigürchen in ein

dunkles Marmorbecken auf wie von Lichtwellchen durchkräuselten Stein. Da helfen Glühlampen zum rechten Schimmern der „Leda“. Da werden mit manchmal ungeheuerlichen Mühen und Kosten Materiale und für die Behandlung der Materiale Techniken herangeholt. Lange Reisen werden unternommen, um den Block zu finden, der einer inneren Vorstellung entspricht und der dann aus irgendeiner griechischen Einsamkeit hergewuchtet werden muß. Auch die Formen Klingerscher Skulpturen holen, wo das Naheliegende zum Ausdruck nicht hinreicht, Ferneres heran. Kaum zwei Gestalten werden gleich behandelt, wenn sie nicht (wie etwa die herrlichen Rahmengebilde „Schmerz“ und „Hoffnung“ zum „Christus im Olymp“) verbunden wirken sollen. All das würde man gründlichst mißdeuten, wenn man von „Manierismus“ spräche. Manier ist immer schon da, wenn der Manierist etwas macht, bei Klinger jedoch ist alles im Einzelfalle neu. Alles, bis zur Oberflächenbehandlung, wächst bei jedem Werke aus dem Besonderen heraus. Vielleicht wirkt das so Entstandene „bizarr“, vielleicht „barock“, und wenn es Nachahmer fände, gäb es, wie bei Michelangelo, „Narren“ — aber es ist gerade das Gegenteil von Manier. Wie jede Form von dem Individuellen irgendeines einzelnen Modell-Menschenkindes, geht jede Instrumentation von dem Einzelfall des „Instrumentes“ und der Aufgabe aus.

Abweichender Meinung werden die Beurteiler darüber sein, ob Klinger mit der „Buntheit“ seiner Mittel im einzelnen Falle das Erstrebte erreicht. Schon je nach der persönlichen Reizbarkeit auf die verschiedenen Kunstmittel muß man ja da ganz verschieden bewerten. Was mich stört, übersieht der andre, was ihn als Nebensache kaum berührt, tritt mir als Hauptsache in den Mittelpunkt. Es gibt Klingersche Plastik, die auch ich für mein Teil mit deutlichem Trieb aus dem Unbewußten ablehne. Wir müssen uns aber vor dieser Plastik beweglich halten. Steht irgend etwas durch alte Überlieferung oder durch neues Übereinkommen zwischen den Fachleuten „Festgestelltes“ zwischen Klinger und uns, so trügt uns doch wohl der Glaube, wir sähen ihn besser, wenn wir auf dieses „Festgestellte“ starren. Es empfiehlt sich vielleicht, daran vorbei nach — Klinger auszuschauen.

Nun sagen welche: „Sachen wie die Salome gehören doch eigentlich ins Wachsfigurenkabinett“. Sagen es heut wie vor einem Jahrzehnt. Warum gehören sie zu „Kastan“? „Weil sie farbig sind.“ Es ist erstaunlich, wie oft man der Gedankenlosigkeit begegnet, Polychromie mit Wirklichkeitsnachahmung gleichzusetzen. Stimmte das, so wäre jeder Glasaugenfabrikant und jeder Friseur einem Klinger über, denn jeder Haarkräusler setzt über eine Glatze eine besser täuschende Perücke als die marmorne über der Klingerschen Asenijeff, und in jedem Brillenladen sind „natürlichere“ Augen aus Glas zu bekommen als die bernsteinenen der Salome. Als Imitation kann's auch ein Faltengewand von farbigem Stein ja wirklich nicht mit einem echten, kann's eines aus Marmor nicht einmal mit einem aufgemalten Rock aufnehmen. Der Gedanke an Imitation

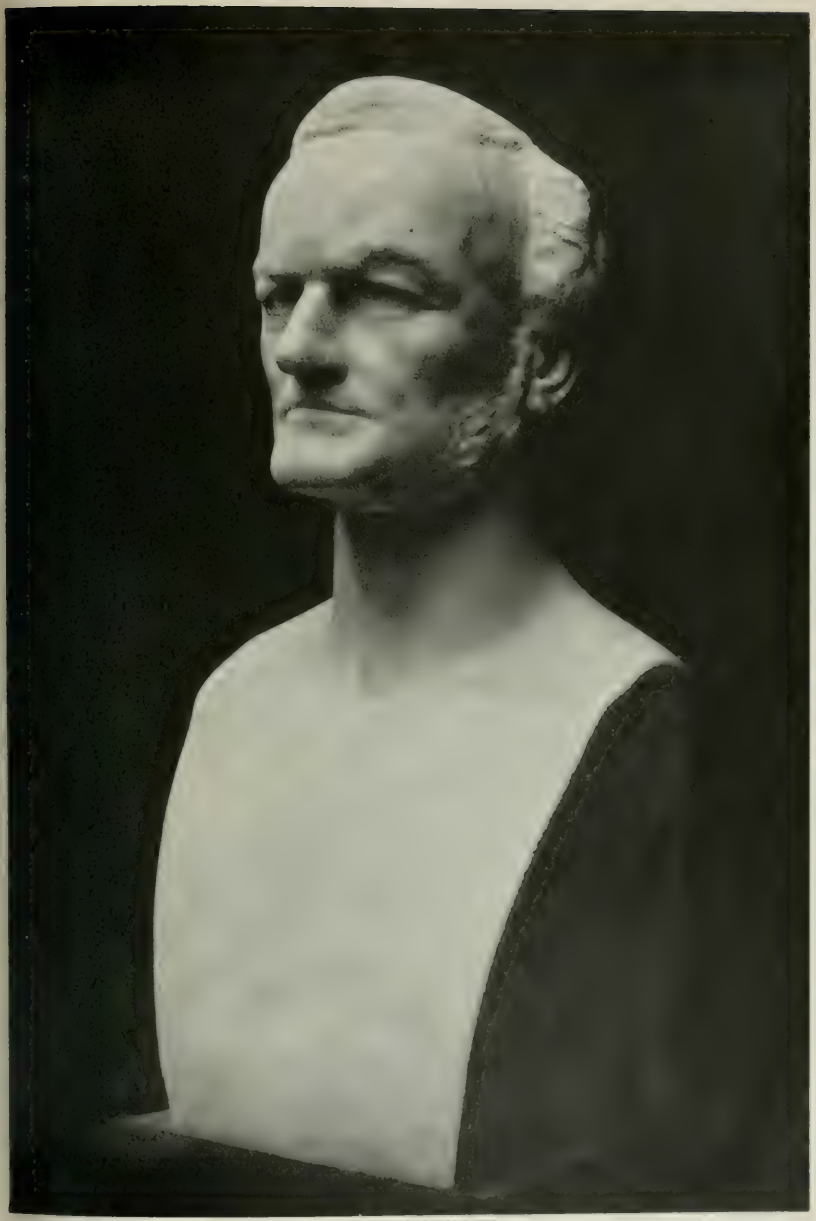
fördert uns also beim Beurteilen dieser Polychromie kein Stückchen weit. Mehr vielleicht die Frage: Wenn als Kunstmittel Farbe gewonnen wird, bezahlt man das nicht zu teuer mit dem Verlust an Licht? Aber vielleicht ist die Meistgabe an Licht gar nicht immer erwünscht? Es wird darauf ankommen, was einer im einzelnen Falle braucht. Auf die farblose und lichtreiche Skulptur hat Klinger ja nicht verzichtet. Wo hohe Seelischkeit und reine Geistigkeit lebt, ist er nicht polychrom, weder in seinen symbolischen Edelgestalten (wie „Schmerz" und „Hoffnung" und den Frauen am Brahms-Monument), noch in seinen Büsten, noch, inmitten überreicher Farbenpracht, beim Beethoven-Oberleib und Haupt. „Distingue!" Wenn uns nicht schon ein Vergleichen der Salome-Augen mit denen des „Johannes" am gleichen Werke genügt, so brauchen wir nur das Gipsmodell der Salome mit ihrer Ausführung zu vergleichen, um in die Triebe Klingerscher Polychromie uns einzufühlen. Auch wo ihm edle Leibesform das eigentlich Wesentliche ist, benutzt er die Farbe nicht.

Klingers Polychromie steht ihrem Wesen nach zu der üblichen Bemalung der Statuen geradezu im Gegensatz. Sie ist grundsätzlich etwas anderes, als beispielsweise die Bemalung der italienischen realistischen Renaissancebüsten. Hat Klinger überhaupt einmal eine Statue, eine Büste bemalt? Nicht etwa das Modell, meine ich, sondern, so wie Böcklin seinen Froschkönig, als mit dieser Bemalung zu vollendendes Werk? Ich kenne von ihm dergleichen nicht. Klinger will nicht durch Auffärben auf die Form einen Eindruck steigern, sondern er instrumentiert eine Idee, indem er die Schönheitswerte des Materials als Kunstmittel, sagen wir: als „Stimmen" einstellt. Nicht etwa zum Ersatz der Farbe. Die Aderung und sonstige „Musterung" der Steine arbeitet dem Naturalistischen bei Gewand wie Haar ja stracks entgegen, da die Zeichnung des Marmors ihr Eigenleben behält. Auch der eigne Glanz der Materialien bleibt. Ihr Oberflächenreiz wird liebe- und mühevollst ausgebildet. Assoziationen am Material werden mit gebraucht. Wie Beethoven alle Klänge heranruft und zur Eroica auch Menschenstimmen, so rauscht zu Klingers Beethoven die höchste Herrlichkeit der Welt zusammen, um hörend, sinnend, flüsternd „höherer Ordnungen Sinn" zu gewinnen, um Seele zu gewinnen, im Allerheiligsten des Geistes. Freilich gehört darum ein weltlicher Andachtsbau. Alle polychromen Statuen Klingers sind als Organe von Raumkunst gedacht. Klingers Raumkunst — ach, daß sich von diesen Gesichten nicht mehr verwirklichen ließ! Eines der wichtigsten Kapitel zum Thema „Klinger als Poet" muß ungeschrieben bleiben.

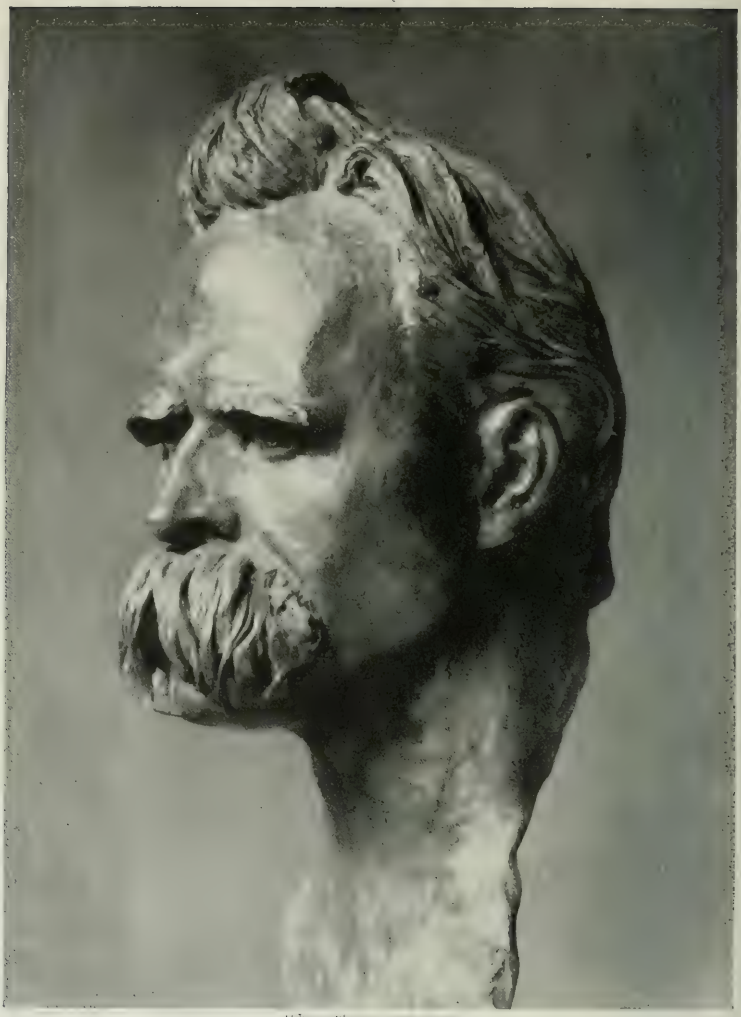
Immer wieder betone ich: es gibt eine ganze Anzahl Klingerscher Werke, mit denen ich, sagen wir einmal: nicht stehe, und ich bin auch sehr aufrichtig davon überzeugt, daß der Mißklang bei unserm Zusammenstoß nicht ausschließlich von meinem Kopfe kommt. Das führ ich aber nicht an, um mich als kritische Leuchte auf einen Untersatz zu stellen, sondern um daran das Bekenntnis zu schließen: daß ich keinen einzigen

warmen Klinger-Verehrer kenne, dem's anders geht. „Also steht doch auch Ihr ihm lau oder sozusagen »gemischt« gegenüber?" Ganz und gar nicht. „Hat" einer Klingern im Mittelpunkte, so gibt er leichten Herzens dies und das Peripherische seiner Arbeit preis und bleibt doch ganz bei ihm. „Klingers Fehlschläge!" Wer prüft, was ein Hammer kann, zerschlägt gelegentlich sogar Hämmer. Wir kennen auch noch andere Eigenschaften dieses Mannes, die zu Versagern führten. Aber was alles bleibt an ihm!

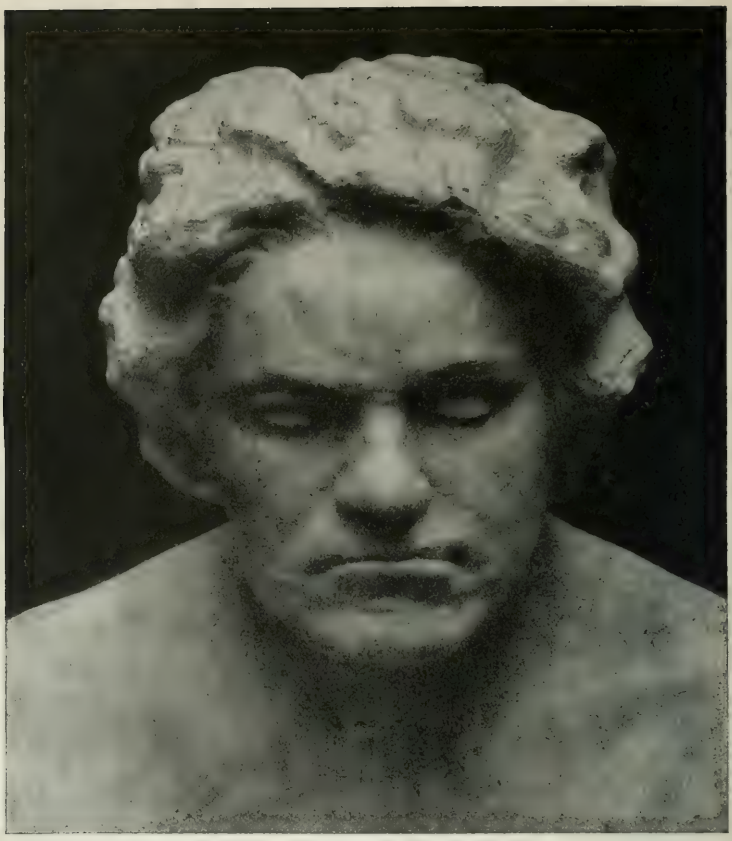
Er ist ein Einzigartiger. Wir haben heute in Deutschland keinen zweiten, der bei jeder der drei bildenden Künste in erster Reihe steht, noch haben wir, meines Wissens, jemals solch einen gehabt. Aber das macht es noch nicht. Klinger könnte ein vortrefflicher Griffelkünstler, Maler und Bildhauer zugleich sein, ein Tausendsassa von „Könner", und wäre dennoch gerade das Beste nicht, was er ist. Auch die Weite des Geistigen, die Größe dieser Skala der Interessen, von der Antike zur Zukunft, die Beweglichkeit der Stimmungen in Humor und Tragik, der Reichtum der Gemütsklänge vom Zartesten bis zum Schroffsten, auch mit solchen Werten kommt man ihm noch nicht nahe. Sehr wesentlich ist seine Leidenschaft zur Sache. Sehr wesentlich ist die niemals beirrte Vornehmheit und ist das oft schlechterdings Große seiner ethischen Erfassung. Werte, die, immer noch äußerlich genug benannt, doch wenigstens hindeuten auf den Quell aus den Tiefen, auf die Persönlichkeit, die kein Buch ertasten, aber jedes Werk dem Empfänglichen offenbaren kann. Freilich, die „Fülle der Gesichte", die schier unerschöpfliche Phantasie mußte dazukommen, um aus Klinger die mit keinem Lebendigen vergleichbare Erscheinung zu machen. „Den Teufel spürt das Völkchen nie, und wenn er es beim Kragen hätte." „Das Völkchen" pflegt auch das Genie erst zu spüren, wenn es wieder weg ist. Das große deutsche Bildnergenie, das bei der Rückschau aus künftigen Jahrhunderten das gesamte Kunstschaffen seiner Zeit überragen wird, heut wird es in seiner Überlegenheit noch nicht einmal vom „Völkchen" aller derjenigen „gespürt", die sich vorzugs- und amtsweise mit Kunst befassen, weil sie gar zu leicht in der Einzelkunst stecken bleiben.



RICHARD WAGNER



NIETZSCHE



PHOTOGRAPHIE-VERLAG E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

WIR BITTEN, ZU DEN VERSCHIEDENEN AUFNAHMEN VOM BEETHOVEN-WERKE DIE BEMERKUNGEN DES ZWEITEN TEXT-ABSATZES AUF S. 148 ZU VERGLEICHEN.

SALOME

EINE VERWAHRUNG VON KLINGER UND EINE ANTWORT VOM VERFASSER

Warum mein Büchlein so lange vergriffen blieb, das deutete ich im Vorworte an: weil ich's nicht eher reich und zweckmäßig illustrieren durfte. Da waren Klinger und ich verschiedener Meinung. Nun ist das behoben, und so können wir öffentlich darüber sprechen. Hier, was Klinger mir kürzlich schrieb:

„Seit langer Zeit schwebt ein Mißverständnis zwischen uns.

Ich gehe immer von der künstlerischen Leistung aus. Die ist von meinem Standpunkte aus eine andere als von Ihrem. Sie haben ja auch mit der Presse zu tun. Und ich. Aber ich mit einer anderen. Die Presse, die ich kenne, verehre und benütze, beruht auf Handarbeit. Jeder Druck individuell, je nach Größe pro Druck 5 bis 30 Minuten für jeden Einzeldruck. In der Zeit rotiert Ihre Maschine 30—50 000-mal. Und mehr! Aber verquetscht, vertönt — Karikatur ist, was da heraus kommt. Was da heraus kommen kann und muß. Sie begnügen sich mit dem bloßen Konturalen, Gegenständlichen. Ich nicht.

Ihnen und Ihren Bestrebungen sind eine Reihe großer, guter Künstler entgegengekommen, Boehle, Thoma, Steinhausen u. a. mehr. Da haben Sie ganz recht. Aber, bei allem Respekt und aller Liebe, haben die Herren mit nichts weniger zu tun, als mit Radierung. Die Reproduktionen nach diesen sind leicht, weil die Vorbedingungen wesentlich einfachere sind. Diese Herren — bitte, das nicht geringschätzig zu achten — arbeiten mit 3—4—5 Ätzstärken, und die meistens in kompakten Gruppen. Ein bißchen Stichel und ein bißchen Diamant — da hört es aber auf.

Von den Möglichkeiten des Kupfers, seiner Palette, die ebenso reich ist wie die des Malers, verspüren sie sehr wenig. Und doch kommt es zur guten Hälfte darauf an.

Aber Sie (ganz in Ihrem Recht) denken nur auf Wiedergabe auf Ihre Weise. Sie sagen sich: Hauptsache, daß es kommt. Ich sage, wie es kommt. Denn das war der Punkt, weshalb ich die Sachen angefaßt und gemacht habe —.

Ihr ganzes Reproduktionsverfahren ist ein eindimensionales. Fahren Sie mit dem zartesten Finger über solche Flächen — nichts. Alles glatt. Fahren Sie einmal über eine meiner Originalradierungen (auch die von Boehle, Steinhausen, Thoma usw.) — da fühlen Sie auf einmal etwas unter der Hand. Das ist nicht glatt. Und da merken Sie, Sie haben etwas Zweidimensionales in der Hand.

Es ist aber ein großer Unterschied, ob man unter dem Gefühl eines solchen Verstehens arbeitet oder nicht. Denn auch bei den allerzartesten Linien besteht das Zweidimensionale zu Recht. Der gräuliche Photographieton — ich gehe gleich auch darauf ein — fehlt da. Die Linie

steht frei und selbständig in der freien Fläche. Das kann sie nicht bei Reproduktion. Da schwimmt sie stets in der photographischen Sauce.

Und das wird trotz aller Erfindungen nicht zu vermeiden sein. Ich glaube es wenigstens nicht. Es ist eine der Stellen, wo die richtige Handarbeit zu ihrem Recht kommt.

Und das ist das Gefühl, aus dem ich Ihnen immer »Nein« gesagt habe.

Mein lieber Avenarius, machen Sie, wie Sie wollen — die Verschleierung der einen verworfenen Platte sehe ich deutlich kommen - -, machen Sie, wie Sie wollen. Aber veröffentlichen Sie Vorstehendes mit. Es ist ungeschickt, aber es läßt, glaube ich, keine Zweifel mehr."

Darauf habe ich das Folgende zu sagen:

Eindimensional ist eine Zeichnung ja nie, zweidimesional ist alles, was auf einer Fläche liegt, auch der Maschinendruck. Klinger meint bei seinem Lobe der Handdrucke natürlich das Dreidimensionale. Recht hat er damit. Dem Radierer Klingerscher Art hat sein Werk auch Tiefendimension, und wenn er zugleich Plastiker ist, nicht nur für seine Phantasie, sondern bei der Verfeinerung seines Tastgefühls auch körperliche. Aber auch, was auf gleicher Fläche liegt, kann nicht nur im engern Sinne „technisch" wichtig, es kann auch zur Vermittlung des seelischen Gehalts höchst wichtig und doch photomechanisch nicht reproduzierbar sein. Nicht einmal echte Photogravüre vermittelt gewisse Feinheiten und Stärken der Klingerschen Instrumentation, die nicht nur „Augenwerte", sondern die Sprache sind, Sprache des Seelischen, Goethesche „Sprache des Unaussprechlichen", und Maschinendrucke geben davon allerhöchstens so viel, wie ein Klavierauszug von einem Orchesterwerke. Das ist so, und ich kann angesichts unsrer Maschinendrucke nur doppelt und dreifach das unterstreichen, was Klinger darüber sagt.

Aber wenigstens das Wenige zu vermitteln, was ich so vermitteln kann, halte ich trotzdem für kunstpolitisch geboten. Hätten wir unsere großen Orchester-Tonwerke nicht mehr, wir wären über erhaltene Klavierauszüge auch schon, wären alle miteinander darüber froh! Desgleichen haben diejenigen, die jene Orchesterwerke selbst nie zu hören bekommen, doch immerhin auch schon etwas von den Klavierauszügen. Ebenso freuen sich diejenigen, welche Symphonien im vollen Orchesterklang gelegentlich einmal hören, vor dem Klavierauszuge am Vor- und Nachgenuß, Klingers zart und stolz instrumentierte Originaldrucke entsprechen den musikalischen Orchesterwerken. Wie wenigen gebildeten Deutschen sind sie zugänglich! Nicht einmal überall in den Kupferstichkabinetten sind diese kostbaren Blätter da. Gelegentlich einmal hilft eine Ausstellung stückwerkweis. Sonst? Wenn wir nicht wenigstens Abbildungen davon verbreiteten, so würde bis auf einen vom Tausend die Gesamtheit der deutschen Gebildeten von Klingers Griffelkunst nicht einmal was wissen.

Auf sie hinweisen will diese Schrift durch Abbildung und beglei-

tendes Wort, eindringlich hinweisen. Mit ihren Illustrationen will sie das Verlangen wecken, zu Klingers Griffelkunst zu kommen, wo sich bisher noch keine Gelegenheit bot, sie als ganze Erscheinung kennen zu lernen. Wenn das Verlangen zum Willen wird, findet sich schon ein Weg, und sei es zunächst der ins nächste Kupferstichkabinett. Dort mag man dem bildenden Künstler Klinger auch vor seinen Griffelwerken nachgehn, und tausend und abertausend Schönheiten wird man finden, von denen weder aus den Worten noch aus den Bildern dieser Schrift ein Schimmer glimmt. Der hier nur zu stammeln, zu stottern, heiser zu reden und bestenfalls zu flüstern scheint, dort wird dann auch er im Vollen tönen, der bildende Künstler Klinger und wiederum stärker aus ihm: Max Klinger der Poet. Dafür habe ich geschrieben und gezeigt. Denn keiner lebt seine Zeit recht mit, der nicht auch ihre Kunst mitlebt, und der abseit gelegene, aber höchste Gipfel der unsrigen heißt Klinger.

Druck der Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey, München

IM VERLAGE AMSLER & RUTHARDT BERLIN
ERSCHIEN NUNMEHR NACH JAHRELANGER SORGFÄLTIGSTER VORBEREITUNG DAS NEUE RADIERUNGSWERK
VON

MAX KLINGER: ZELT

EIN MÄRCHENZYKLUS IN RADIERUNG UND AQUATINTA

DIESE GRÖSSTE UND ZUGLEICH REICHSTE GRAPHISCHE ARBEIT DES LEIPZIGER MEISTERS UMFASST 46 BLÄTTER (BILDFLÄCHE 17×22 cm) IN ZWEI VOM KÜNSTLER SELBST ENTWORFENEN MAPPEN ZUM SUBSKRIPTIONS-PREISE VON MARK 4800.—. HERGESTELLT WURDEN HUNDERTSECHZEHN EXEMPLARE, DAVON SECHS EXEMPLARE IN PROBEDRUCKEN ZU WESENTLICH ERHÖHTEM PREISE

UNSER SEHR REICHES LAGER VON FRÜHDRUCKEN KLINGER'SCHER RADIERUNGEN STELLEN WIR ALLEN FREUNDEN DES KÜNSTLERS ZUR VERFÜGUNG UND BITTEN UM BEKANNTGABE IHRER WÜNSCHE

AMSLER & RUTHARDT BERLIN
HOFKUNSTHÄNDLER I. I. MAJESTÄTEN
DES KAISERS UND DER KAISERIN
BERLIN W8 / BEHRENSTRASSE 29a

N6888
K4 A9

DATE DUE

OCT 22 1971
OCT 26 RECD
NOV 28 RECD
26 APR 1973
APR 12 RECD
JUL 21 1973
JUL 22 RECD

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 00875 0066